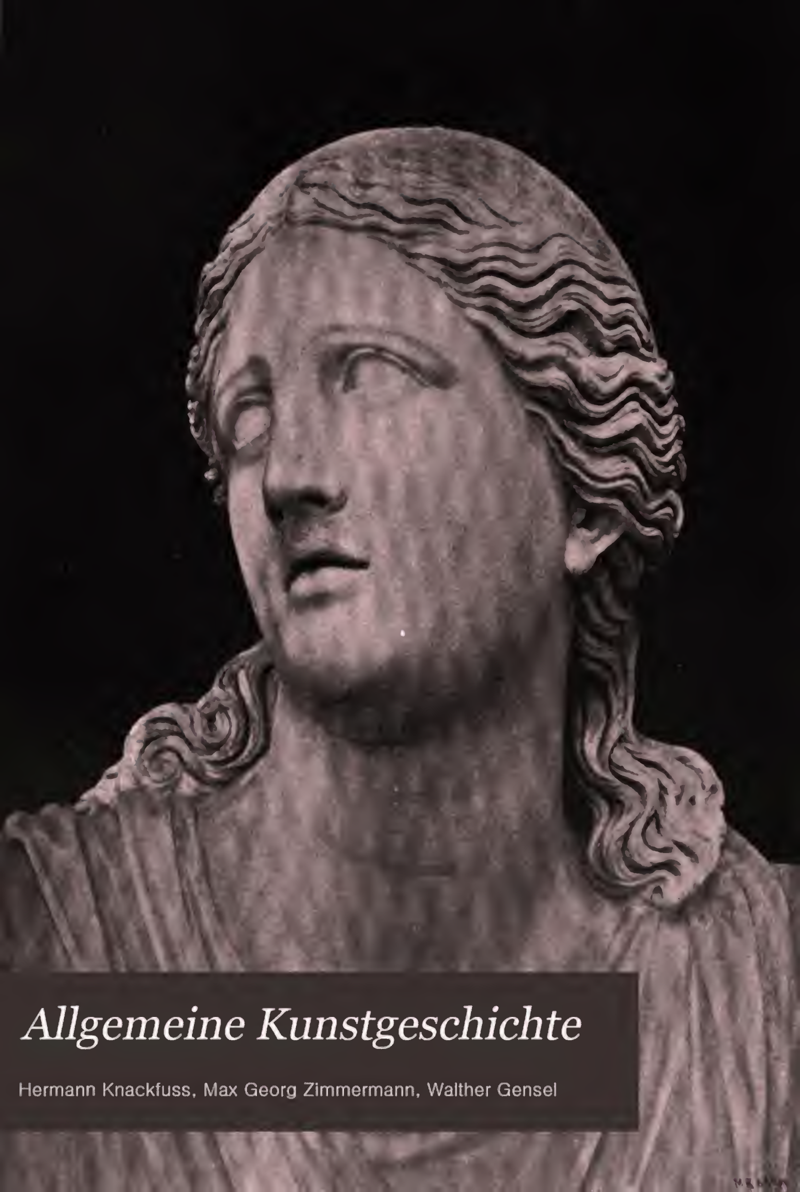


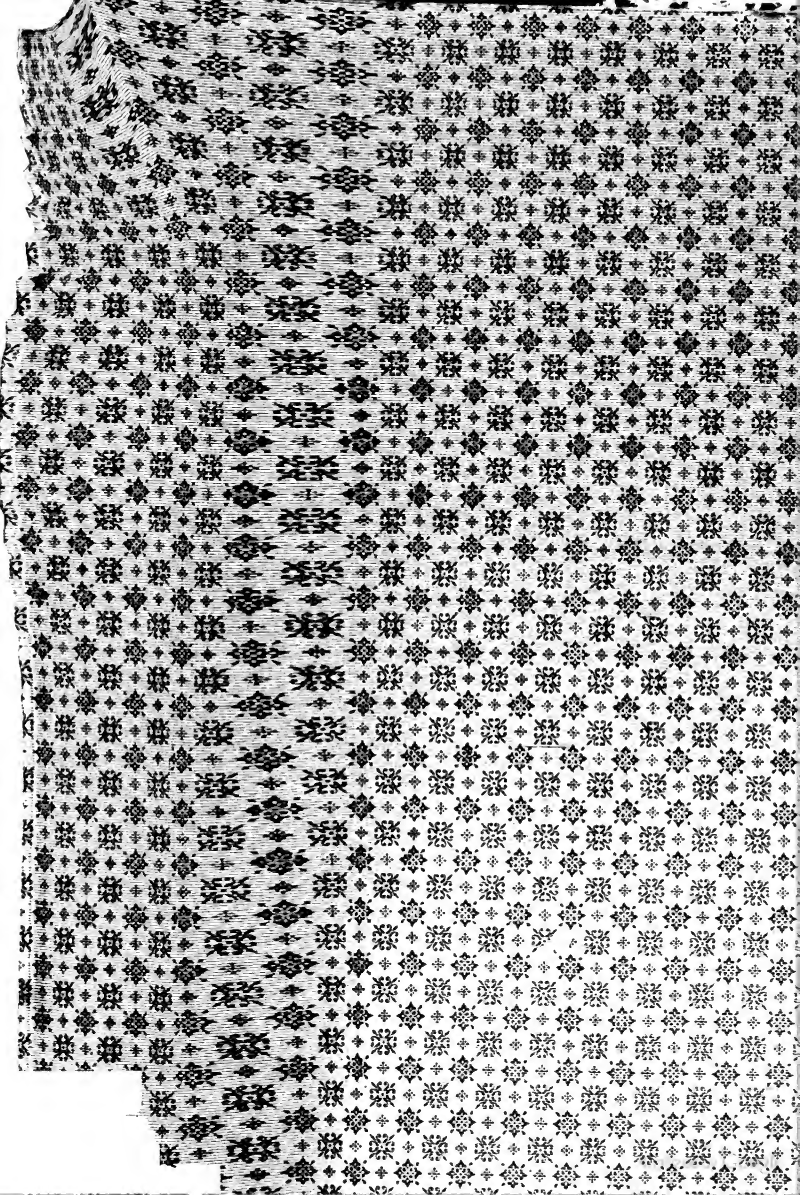
Allgemeine Kunstgeschichte

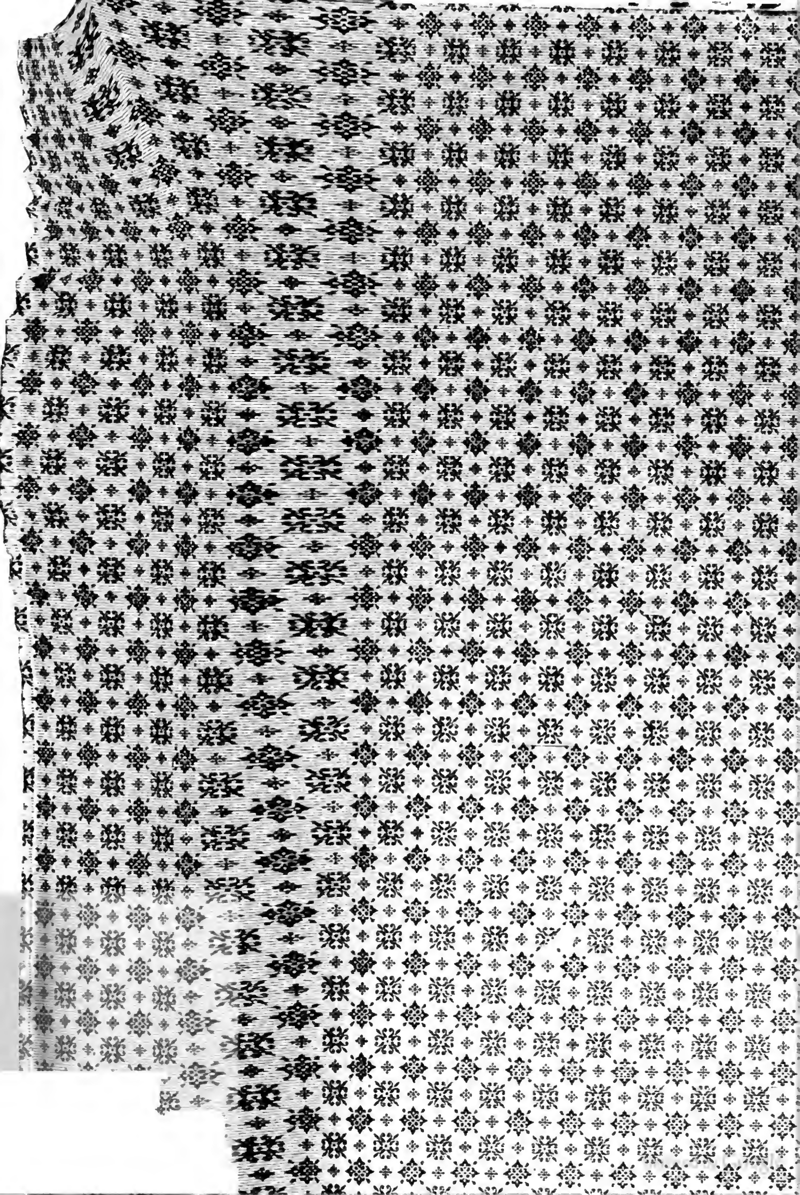
Hermann Knackfuss, Max Georg Zimmermann, Walther Gensel



Allgemeine Kunstgeschichte

Hermann Knackfuss, Max Georg Zimmermann, Walther Gensel





Z,60

40,-

Allgemeine Kunstgeschichte

von

H. Knackfuß und Max Gg. Zimmermann.

Erster Band:

Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters

bis zum Ende der romanischen Epoche

von

Max Gg. Zimmermann.

Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.
1897.

Kunstgeschichte

des Altertums und des Mittelalters

bis zum Ende der romanischen Epoche

von

Max Gg. Zimmermann.

Mit 411 Original-Abbildungen.

Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.
1897.

Inhaltsübersicht.

Altertum.

Mittelalter.



Niobekopf

im Besitz des Lord Yarborough in Brocklesby-Park. Nach Original-Photographie Erstmalige Veröffentlichung.

Altertum.

Einleitung.

Die alt-orientalische Kunst im Unterschied zur griechischen.

Die Geschichte der bildenden Kunst, welche noch heute für uns von unmittelbarer Bedeutung ist, beginnt mit den künstlerischen Leistungen der Griechen. Seitdem die griechische Kunst ihre Höhe erreicht hatte, ist ihr Einfluß auf alle übrigen civilisierten Völker nur für kurze Unterbrechungen ganz geschwunden, immer wieder bis auf die Gegenwart ist er in der einen oder der andern Weise zum Durchbruch gekommen. Wohl ist auch die griechische Kunst nicht ganz ohne Zusammenhang mit der älteren Kunstübung der Orientalen, aber ihr Verdienst ist es gerade, sich aus diesem Zusammenhang zu gänzlich selbständigem Dasein herausgearbeitet, die verbindenden Fäden vollständig durchschnitten zu haben, und diese Absage ist, mit Ausnahme einer ganz äußerlichen Anknüpfung in spät römischer Zeit, ein für allemal gültig geblieben. Die alt-orientalische Kunstwelt erscheint gegenüber der späteren Entwickelung von den Zeiten der Griechen ab als abgeschlossenes Ganze, mit dem die Gegenwart nichts mehr zu thun hat, und dem sie nur ein historisches Interesse entgegenbringt. Was wir unter Kunst verstehen, ist erst durch die Griechen



Abb. 1. Ägyptische Statue eines Schreibers. Original in Paris.



Abb. 2. Grabrelief von Saqarah. Nach einer Photographie von A. Bonfils.

in die Welt gebracht worden, ja wir können noch weiter gehen und sagen: *Die Kunstübung der alt-orientalischen Völker ist gar keine Kunst im eigentlichen, höheren Sinne des Wortes gewesen, sondern erst die Griechen haben das wahre Wesen der Kunst entdeckt und entwickelt.* Ein Blick auf das bildende Schaffen der beiden hauptsächlichsten alt-orientalischen Völker wird die Wahrheit dieses Satzes beweisen.

Das älteste der Kulturvölker um das Mittelmeer ist das *ägyptische*; weit länger als bei allen andern reicht bei diesem Volke die geschichtliche Kunde zurück. Aber auch da, wo es für uns aus dem Dunkel der Zeiten aufzutauchen beginnt, steht es nicht in seinen Anfängen, sondern auf einem Höhepunkt der Entwickelung, von dem es später nur abwärts gegangen ist: die ältesten erhaltenen Kunstwerke Ägyptens sind die besten. Es sind Bildnisstatuen aus dem Anfang des 3. Jahrtausends vor unsrer Zeitrechnung (Abb. 1). Sie geben die Dargestellten mit einer wahrhaft verblüffenden Naturwahrheit wieder und mit einer technischen Meisterschaft, die nur einem hoch entwickelten Volke angehören kann. Aber diese Naturwahrheit ist nicht durch einen künstlerischen Stil veredelt, und die Gründe, aus denen man zu solchen Darstellungen gelangte, haben mit Kunst gar nichts zu thun. Nach ägyptischer Anschauung nämlich war die Fortdauer des Lebens nach dem Tode an den Bestand des Leichnams geknüpft; darum wurden die Mumien so sorgfältig zubereitet und aufbewahrt. Da sie aber schließlich doch dem Untergang geweiht waren, wurde als Ersatz die Bildnisstatue des Verstorbenen angefertigt und oft in mehreren Exemplaren in den Gräbern aufgestellt. Diese Statuen sollten den Menschen selbst vertreten, daher war ihr oberstes Erfordernis vollkommene Naturtreue bis zur Nachahmung. Augenscheinlich waren die ägyptischen Künstler in dieser Richtung begabt; selbst noch in späterer Zeit, als die Kunst längst der Erstarrung anheimgefallen war, überraschen noch zuweilen verhältnismäßig gut gelungene Bildnisse; aber es war nicht mehr als ein treffender Blick für die natürliche Erscheinung, wie es auch die Etrusker in ihrer Kunst offenbarten, die damit doch nichts Ganzes, kein Kunstwerk im höheren Sinne zu stande zu bringen vermochten. Das ägyptische Volk besaß nun daneben allerdings noch eine andere Begabung, welche den Etruskern fehlte: den Blick für die Gesamterscheinung und für den mechanischen Zusammenhang des Körpers. In den frühesten Bildnisstatuen trägt das in hohem Grade dazu bei, die Werke lebendig erscheinen zu lassen; aber der weitere Verlauf der ägyptischen Kunst beweist aufs schlagendste, daß das eigentliche Verständnis für das organische Leben des menschlichen Körpers fehlte, und gerade dieses

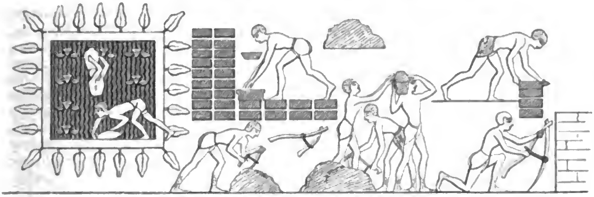


Abb. 3. Ziegel knetende Zwangsarbeiter. Altägyptische Darstellung.

Gefühl für das mechanisch Konstruktive führte die ägyptische Kunst zur vollständigen Erstarrung, in der sie uns in der größten Mehrzahl der erhaltenen Denkmale entgegentritt, und in der sie während des größten Teiles des uns bekannten Zeitraumes mit verhältnismäßig geringen Schwankungen verharrt hat. Die typische ägyptische Statue steht da in steifer Schrittstellung mit eng an dem Körper anliegenden Armen, geradeaus gerichtetem Kopf, oder sitzt oder hockt mit eng an den Oberkörper gezogenen Beinen, die Hände gleichmäßig auf die Knie gelegt, oft nur ein geometrisches Steinstück mit schwacher Andeutung menschlicher Formen. Das ganze Prinzip des Körperbaus ist zu einem architektonischen geworden, die Statue steht in der einmal angenommenen Stellung unverrückbar fest, ihr Bildner ist gar nicht auf den Gedanken gekommen, ihre Bewegungsfähigkeit anzudeuten, und damit beweist er, daß ihm der Begriff Kunst in seiner eigentlichen höheren Bedeutung fehlte. Allerdings erscheinen manche Reliefdarstellungen aus dem gewöhnlichen Leben (Abb. 3) außerordentlich lebendig, und war die Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Tieren (Abb. 2) zu allen Zeiten groß, aber dieses Gelingen hatte doch nur denselben Grund wie bei den oben erwähnten ältesten Bildnisstatuen, d. h. weil der Bildner Blick für das Natürliche besaß und wir bei den Tierbildern keine Anforderungen an geistiges Leben machen können. Wenn die Ägypter Verständnis für wirkliche Kunst gehabt hätten, dann würden sie es nicht ertragen haben, daß in den historischen Darstellungen der König immer viel größer als alle andern gebildet wurde, daß auf einem Relief z. B. der Sieg des Königs über das feindliche Heer dadurch veranschaulicht wurde, daß er die Haare eines Haufens vor ihm Kniender in einen gemeinsamen Schopf zusammenfaßt und auf sie einschlägt. Die ägyptische Reliefkunst ist nicht viel mehr als eine, oft allerdings recht geschickte und anschauliche Bilderschrift. Den Ägyptern war überhaupt nicht die Bedeutung des Menschen als eines höheren geistigen Wesens aufgegangen, sonst hätten sie bei ihren Göttern nicht auf den menschlichen Körper einen Tierkopf aufgesetzt, im geraden Gegensatz zu den Griechen, welche bei Mischwesen immer den Körper vom Tier und den Kopf vom Menschen nahmen, mit der einzigen Ausnahme des Minotauros, dessen Gestaltung aber als kretischen Ursprungs unter orientalischem Einfluß stehen kann. Wie wenig Verständnis sie für den Menschen als Individualität hatten, das beweist der fast gänzliche Mangel an Modifikation der menschlichen Gestalt, außer nach den beiden Geschlechtern, und die Aneinanderreihung gleichmäßiger Statuen zur Dekoration von Bauwerken. Überhaupt wurde, mit Ausnahme der frühesten uns bekannten Epoche, die menschliche Gestalt niemals als Freifigur aufgefaßt, sondern immer an einen Pfeiler gelehnt, der entweder mit der Architektur verbunden war oder frei stand; zuweilen schrumpft der Pfeiler in eine kleine Stütze zusammen, aber immer ist er vorhanden. Wir begegnen später im Mittelalter oft Völkern, deren bildliche Erzeugnisse nicht den Namen Kunst verdienen; aber bei ihnen lag es an mangelndem Können; die ägyptische Kunstübung dagegen war technisch bis zu einem bewunderungswürdig hohen Grade entwickelt und auch in ihrer Form durch Jahrtausende voll ausgebildet, es lag bei ihr am Prinzip; daher sagen wir mit Recht, es ist keine Kunst im höheren Sinne.

Nicht anders ist es mit der Architektur. Auch ein Bau muß, wenn er als Kunstwerk angesehen werden soll, eine Individualität sein. Das ist bei den Ägyptern nicht der Fall. Ihre Tempel waren eine willkürliche, wenn auch schließlich typisch festgestellte

Zusammensetzung von Gebäuden zu beiden Seiten einer Feststraße. Schon von außen führte eine Allee von Sphinxen mit Löwenleibern und Widder- oder Männerköpfen auf den Tempel zu; die Fassade bestand aus zwei Pylonen, welche den Eingang flankierten; dann führten Säulenreihen oder Alleen von Sitzbildern, die an Pfeiler gelehnt waren, durch Höfe, ja selbst in der großen vielsäuligen Mittelhalle wurde die Feststraße durch höhere und stärkere Mittelsäulen markiert (Abb. 4). Diese gewaltigen Baumassen endigten in einer kleinen unscheinbaren Cella oder in mehreren kleinen Gemächern, welche das Allerheiligste bildeten und so den Hauptteil des Ganzen ausmachten. Die Bedeutung dieses Ortes bestand nur im Gedanken und hatte in der Architektur keinen Ausdruck gefunden, seine architektonische Gestalt verschwand ganz gegen die Masse der vorbereitenden Bauten. Dieses Mißverhältnis ist ein deutlicher Beweis dafür, wie wenig den Ägyptern das wahre Wesen der Architektur als Kunst aufgegangen war. Die Mauern der Gebäude waren wie Dämme nach außen geböscht und immer ebenso wie die Säulen von unverhältnismäßiger Stärke, so daß es nur auf Wirkung der Masse herauskam. Durch Masse in einer einfachen geometrischen Form, die keine künstlerische Übertragung erfahren hat, wirkten auch die Pyramiden, und die Anlage ihrer inneren Gemächer mit der Entlastung der Decken ist nur ein technisches Meisterstück. Bei den ägyptischen Säulen wird das Kelchkapitäl durch aufrecht stehende Pflanzen in einer Weise bemalt, daß der ursprünglich richtige architektonische Gedanke, daß der Kelch durch die Belastung von oben auseinandergedrückt wird, wieder zerstört wurde. Den Knospenkapitälen, welche sich nach oben verjüngen, liegt ein architektonisch ganz unmöglicher Gedanke zu Grunde, und nicht besser ist es bei den Säulen, deren Kapitäle mit vier Gesichtsmasken und darüber befindlichen kleinen Tempelfassaden versehen sind. Sehr bezeichnend ist die Verwendung der Obelisken; diese standen niemals allein, sondern immer in Verbindung mit Bauwerken als Inschriftenpfeiler vor deren Fassaden, wo sie künstlerisch gar nichts bedeuten und ihre nach oben verjüngte Form nur in Übereinstimmung mit den Pylonen erhalten hatten. Wie vortrefflich sie künstlerisch zu verwerten sind, das erkannten erst die Abendländer, indem die Römer sie im antiken Rom auf den Enden der Spina einer Rennbahn, im modernen Rom als Mittelpunkt von öffentlichen Plätzen aufstellten; beides Verwendungen, zu denen sich ihre Form so sehr eignet, als wäre sie dafür erfunden.

Das zweite Hauptkulturvolk des Orients aus der Zeit vor Entfaltung der hellenischen Kultur waren die Assyrer. Auch sie hatten eine reich entwickelte Kunstübung, welche aber ebenfalls nicht als Kunst im griechischen Sinne zu betrachten ist. Die vornehmsten Bauten der Assyrer waren ihre Königspaläste, diese aber waren ebenso wie die ägyptischen Tempel aus verschiedenen Bauabteilungen willkürlich zusammengesetzt. Plastik und Malerei waren fast ausschließlich dekorativ. Die Wände der Gebäude bestanden aus so schlechtem Ziegelmaterial oder waren auch nur aus Erde aufgeschüttet, daß eine Bekleidung mit Steinplatten notwendig wurde; diese wurde mit Reliefs oder Malereien geschmückt, bei denen Nachahmung von Teppichstickerei das Grundmotiv bildete. Daher ist ein Hauptcharakterzug der assyrischen Kunst Stilisierung und Überwiegen des dekorierenden Beiwerks geworden (Abb. 5). Die Gestalten sind immer in reich gestickte Prachtgewänder gehüllt, unter denen die Formen des Körpers verschwinden, oder wo sie an Armen und Beinen und bei Tieren sichtbar sind, da werden auch sie durch scharfe Umgrenzung der Muskelpartien schematisch behandelt. Haupthaar und Bart sind in zahllose regelmäßige Löckchen geordnet. Wie wenig man darauf ausging eine Darstellung der Wirklichkeit zu geben, das beweisen die Inschriften, welche ungehindert über die Figuren und Gegenstände hinwegziehen. Zu den grandiosesten Leistungen der assyrischen Bildner gehören die großen Portalwächter, Stiere oder Löwen mit bärtigen Männerköpfen. Wie wenig es aber auch hier auf Naturwirklichkeit abgesehen war, zeigt ihre Ausstattung mit fünf Beinen, damit von der Seite vier Beine sichtbar waren. Individualitäten kennt die assyrische Kunst so gut wie gar nicht, sie unterscheidet nur bärtige und unbärtige Männer; Frauen werden fast nie dargestellt.

Wie die ganze ägyptische Kunst nur religiösen oder mit religiösen Vorstellungen zusammenhängenden Zwecken diente, so war die assyrische ausschließlich höfisch ceremoniell und der Verherrlichung des Herrschers und des Hoflebens geweiht. Unter solchen Verhältnissen war es überhaupt unmöglich, daß eine wirkliche

Kunst entstand. Auch bei den andern, zum Teil schon griechische Einflüsse erfahrenden Völkern war es nicht anders. (Über die Phöniker vergl. Seite 17.) Die



Abb. 4. Von den Denkmälern bei Theben: Tempel von Karnak. Die großen Mittelsäulen.

Freiheit der Individualitäten wurde entweder durch die Religion oder durch höfischen Zwang niedergehalten. Auch im christlichen Mittelalter herrschte die Kirche in ähnlicher Weise wie in Ägypten und unterdrückte die Individualitäten, aber durch das Christentum war das Seelenleben in jedem Menschen lebendig, und das

erhielt die Kunst in ihrem eigentlichen Wesen. Die alt-orientalischen Völker aber kannten auch kein Seelenleben im höheren Sinne, und damit fehlte ihnen auch die letzte Bedingung zur Ausbildung wirklicher Kunst. Es gilt das Wort Goethes: „Ihre Altertümer sind immer nur Kuriositäten; es ist sehr wohl gethan, sich und die

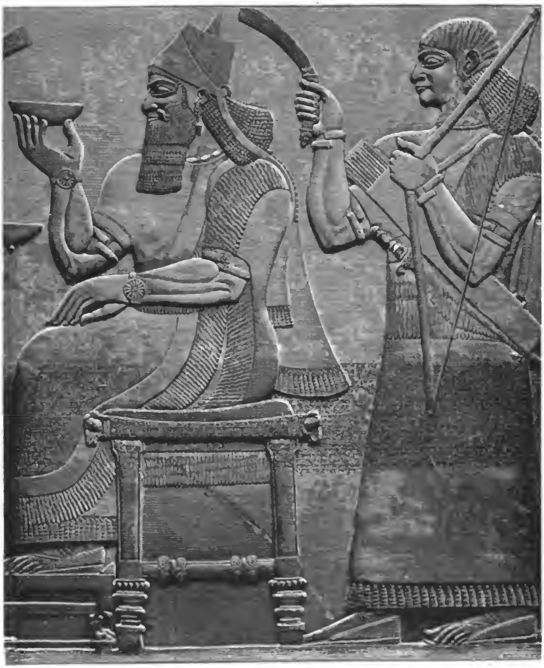


Abb. 5. Assur-nasir-habal auf dem Throne. Relief aus Calach.
Original im Britischen Museum zu London.

Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie nur wenig fruchten.“ Daher gehört die Besprechung dieser Werke nur als kurzes Gegenbild in den Rahmen einer allgemeinen Kunstgeschichte, welche sich den Verfolg der künstlerischen Entwickelung der Menschheit zur Aufgabe setzen muß.

Die eigentliche Kunst beginnt erst da, wo die altorientalischen Völker bei ihrem Schaffen aufgehört haben, und das Volk, welches sie entdeckte und hingestellt

hat, sind die Griechen. Ihre älteste Zeit, die sogenannte mykenische Epoche, hat noch einen stark orientalischen Anstrich, aber doch bricht auch hier schon der künstlerische Genius des Volkes in sehr bemerkenswerter Weise hindurch. Die Hellenen aber, die nach der dorischen Wanderung Griechenland bewohnen, tragen den Kunstbegriff von Anbeginn klar in sich. Während längerer Zeit erfahren sie orientalische, meist asiatische Einflüsse, wie weiterhin näher dargelegt werden soll; diese gereichen ihnen technisch zum Vorteil, behindern sie aber stilistisch und leiten sie irre, bis der hellenische Geist einen vollständigen Sieg davonträgt. Das war deshalb möglich, weil eine eigentliche Kunst nicht vorausgegangen und die fremden Beeinflussungen immer nur äußerlich gewesen waren. Unter Auffindung der ewig gültigen Gesetze gestalteten die Hellenen eine rein nationale Kunst, eine Kunst, welche wegen ihrer Reinheit in der Befolgung des Gesetzes niemals wieder überboten werden kann und für alle Zeiten mustergültig bleiben wird.



Abb. 6. Gesichtsvase, Steinstück in menschlicher Gestalt und Gefäß in Tierform aus Troja. Nach Schuchhardt-Schliemann.

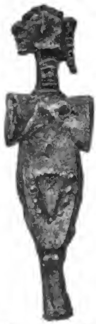
Anfänge und die mykenische Epoche.

Die ältesten Fundstücke, welche der griechische Boden uns gewährt hat, reichen bis in das dritte Jahrtausend vor unsrer Zeitrechnung hinauf und lassen den Kulturzustand der damals um das ägäische Meer Wohnenden erkennen. Noch vor kurzem begann unser Wissen von der Geschichte der griechischen Kunst erst mit dem Zeitalter der homerischen Gedichte, also dem Anfang des ersten Jahrtausends, und auch da konnten wir aus den poetischen Schilderungen nur wenig zuverlässige Schlüsse ziehen. Zu derselben Zeit, in welcher das deutsche Reich neu erstand, hat ein für das Altertum begeisterter deutscher Mann, nachdem er ein großes Vermögen erworben, dieses verwendet, um die Kultur der ältesten griechischen Zeit wieder ans Licht zu bringen. Heinrich Schliemann hat mit seinen Ausgrabungen die Wissenschaft des Spatens eingeführt, welche unter ihm und seit ihm die glänzendsten Resultate zu verzeichnen hat. Mehr als ein Jahrtausend ist dadurch aus dem Dunkel der Sage in das Licht der Geschichte gerückt worden.

Die ersten Spuren der Kultur Griechenlands gehören noch halb der Steinzeit an und zeigen diese im Übergang in die Zeit der Metalle. Die Gebrauchsgegenstände haben in der Hauptsache dieselben Formen, welche bei allen Völkern der Erde auf primitiver Kulturstufe üblich sind. Die Funde wurden namentlich in den tiefsten Schichten von Troja, Tiryns, Cypern und Thera gemacht; die von Thera kamen unter einer Puzzolanschicht zum Vorschein, welche nach dem Urteil der Geologen bei einem Ausbruch des Vulkans dieser Insel etwa im Jahre 2000 entstanden ist. Dadurch wird diese Periode mindestens in das Ende des dritten Jahrtausends zurück verwiesen.

Auf diese älteste Kultur folgte diejenige der zweiten von den neun Städten, deren Reste übereinander auf dem Schutthügel von Hissarlik, der Stelle des homerischen Troja, festgestellt sind. Die Fundstücke zeigen eine na-

türliche Fortentwickelung aus denen der tiefsten Schicht. An den Bauten läßt sich eine ältere und eine jüngere Periode unterscheiden; sie enthalten im Keim das, was an den Bauten von Mykene und Tiryns voll entwickelt ist. Da diese zweite Stadt durch Feuer zerstört worden ist, glaubte Schliemann in ihr das homerische Troja gefunden zu haben, eine Annahme, in welcher er selbst schließlich wieder erschüttert wurde. Die Stadt muß vielmehr lange vor der homerischen bestanden haben. Noch immer waren in ihr Steinwerkzeuge in Gebrauch, doch auch der Metallguß wurde schon vielfach angewendet und zwar nicht mehr allein Kupfer wie in der ältesten Zeit, sondern auch eine noch ungleichmäßige Bronze. Unter den Thongefäßen sind besonders häufig die Gesichtsvasen, bei denen Augen, Nase, Brust und Leib einer Frau angedeutet ist (Abb. 6, 1). Ferner kommen häufig vor: Gefäße, die von fern an Tierformen anklingen (Abb. 6, 3), Schnabelkannen, dreifache Becher, sonderbare zweiteilige Stücke aus Stein, Knochen oder Thon, welche im allgemeinen die Form eines Menschen andeuten (Abb, 6. 2). Die Gefäße sind fast alle aus freier Hand ohne Anwendung der Töpferscheibe hergestellt und haben keine Bemalung. Kleine runde Scheibchen von Thon werden für Spinnwirtel gehalten. Sehr primitiv war auch noch die Goldarbeit. Der berühmte Goldfund, welchen Schliemann im Mai 1873 machte, und der jetzt im Ethnographischen Museum zu Berlin aufgestellt ist, besteht aus Ohr-, Stirn- und Halsgehängen, Armspangen und Ohrringen, einem goldnen Becher u. s. w., auch silberne Vasen waren dabei. Als Ornament dient die Spirale aus Draht. Von einer eigentlichen Kunstform ist kaum zu sprechen, selbst nicht bei dem Kopfschmuck, denn der Wert der kleinen an einander gereihten Goldplättchen, aus denen er gebildet wird, beruht hauptsächlich im Material. Von orientalischen Elementen findet sich in diesem Troja sehr wenig. Am bemerkenswertesten ist das kleine Blei-Idol einer nackten weiblichen Göttin mit über der Brust gekreuzten Armen, wovon sich Beispiele auch auf den Inseln und dem griechischen Festlande finden (Abb. 7). Es ist die mißverstandene Nachbildung des Idols der bei mehreren semitischen Völkern verehrten Göttin Astarte. In den Originalidolen preßt die Göttin mit ihren Händen Milch aus den Brüsten. Auch die folgenden Siedlungsschichten von Troja zeigen keine durchgreifenden Änderungen. Erst in der sechsten Schicht kommen Gefäße mykenischer Art vor.


Abb. 7. Weibliches Blei-Idol aus Troja. Natürl. Größe. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Die mykenische Kultur scheint fast das ganze zweite Jahrtausend vor unsrer Zeitrechnung erfüllt und ihre Blüte in seiner Mitte gehabt zu haben. Ihre Reste finden sich im ganzen östlichen Griechenland von der nordöstlichsten Zacke des Peloponnes bis hinab zum Pagasaeischen Meerbusen, vornehmlich in Tiryns, Mykene (griechisch: Mykenai), auf der Akropolis von Athen, in Orchomenos, auf der Insel im Kopaissee, aber auch auf den Inseln des ägäischen Meeres bis nach Kreta, Rhodos und Cypern; Ausläufer hat sie bis in den Orient einschließlich Ägypten und an die Küsten des westlichen Mittelmeeres entsandt. Die Hauptreste sind die Ruinen gewaltiger

Königsburgen und riesiger unterirdischer Gräber; im Gegensatz zu den bisher betrachteten trojanischen Funden macht sich in den Erzeugnissen der Kleinkunst der mächtige Einfluß des Orients geltend; nur die Thongefäße orientalisieren nicht.

Viel umstritten ist die Frage nach der Nationalität des Volkes, welches die mykenische Kultur hervorgebracht und ausgebildet hat. Karer und Hetiter, beide kleinasiatische Völkerschaften, sind als ihre Träger angenommen worden. Aber wenn wir erwägen, daß der griechische Heldengesang, die homerischen Gedichte, in dieser Zeit spielen und die Griechen doch wohl schwerlich die Thaten eines fremden Volkes als die ihrer Vorfahren ausgegeben haben, ist es sehr wahrscheinlich, daß auch die Träger der mykenischen Kultur Griechen waren, wenn auch ein Stamm, der später bei der dorischen Wanderung untergegangen ist. Die

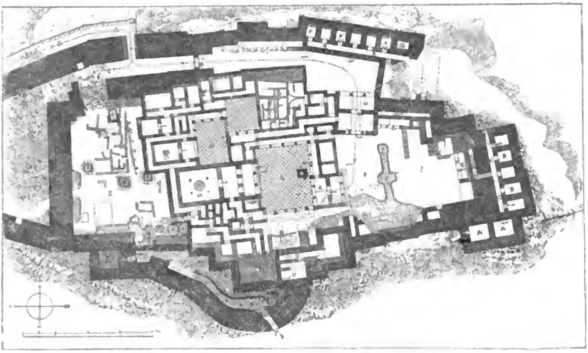


Abb. 8. Plan der Oberburg von Tiryns. Nach Schuchhardt-Schliemann.

späteren Griechen nannten die Ureinwohner ihres Landes Pelasger, indem sie den Namen eines in früherer Zeit in Thessalien ansässigen einzelnen Stammes mit Unrecht auf das ganze Volk ausdehnten. Das Epos nennt die Griechen jener Zeit Achäer, und das ist wohl auch in Wirklichkeit ein Gesamtname wenigstens für eine große Zahl von Stämmen gewesen.

Die Städte der mykenischen Epoche lagen nicht dicht am Meer, denn dort wären sie zu leicht feindlichen Überfällen ausgesetzt gewesen, aber auch nicht hoch im Gebirge, wie die italischen Städte des Mittelalters, welche sich dorthin vor den Einfällen der Sarazenen flüchteten. Die ältesten Bewohner Griechenlands mußten wenigstens in der Nähe der See bleiben, denn sie lebten vom Handel, und das Meer war die völkerverbindende Straße, deshalb sind die Städte in der Regel um einen nicht weit von der Küste aus der Ebene aufragenden Felsblock gelagert, der in ihrer Mitte die Königsburg trägt. So ist es mit Tiryns, Athen, Troja; nur Mykene macht eine Ausnahme, indem es weiter landeinwärts

und höher hinauf in den Bergen die Handelsstraße von der argolischen Ebene nach dem korinthischen Meerbusen beherrscht. Die Könige wohnten innerhalb der Stadt, weil ihre Macht aus dem Reichtum der Bürger emporgewachsen war. Am besten sind die Ruinen der Königsburg von Tiryns erhalten, und wir können uns aus ihnen sehr gut ein Bild der Anlage machen, welches typisch ist für die ganze Zeit.



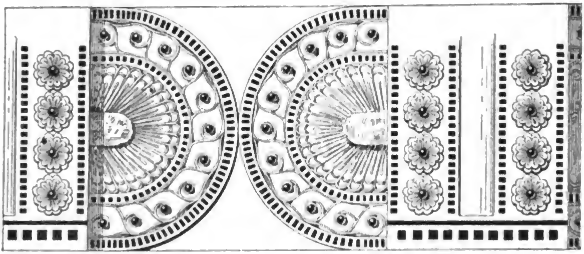
Abb. 9. Galerie in der Burgmauer von Tiryns. Nach Naturphotographie.

Der Kalksteinfelsen, auf welchem die Burg von Tiryns (Abb. 8) sich erhebt, senkt sich von Süden nach Norden um mehrere Meter. Die höchste Stelle nahm der Königspalast der ganzen Breite nach ein. Die Umfassungsmauern bestehen aus großen Steinen, welche nur wenig bearbeitet sind und in regelmäßigen Schichten aufeinander liegen: sie sind nicht, wie man früher annahm, gänzlich ohne Verbindung, sondern man hat dazwischen deutliche Spuren von Lehm gefunden. Die Stärke und Bauart der Mauer ist an verschiedenen Stellen verschieden, sie wechselt in der Dicke von 7 bis zu $17^1/_2$ m. Gänge und Kammern sind darin ausgespart. Einen Begriff von den kolossalen Verhältnissen dieses Mauerbaus gibt die beistehende Abbildung 9 eines Ganges aus der Mauer von Tiryns. Das ist ein so gewaltiges Werk, daß man sich später nicht denken konnte, es sei von Menschenhand hergestellt, und berichtete daher, der König Proitos habe Kyklopen aus Lykien dazu kommen lassen. In dieser Sage spiegelt sich insofern Wahrheit, als sich eine ähnliche Bauart in phönikischen Kolonien findet, und beide auf ein asiatisches Vorbild

zurückgehen. Der Hauptaufgang zur Burg war ein Fahrweg. Man durchschritt durch ein unverschlossenes Thor die äußere dickste Mauer und wendete sich links, um in einem schmalen Gange zwischen der äußeren und inneren Mauer, auf deren gewaltiger Breite viele Verteidiger stehen konnten, nach 15 m ein inneres Thor zu erreichen. Eindringende Belagerer boten den auf der inneren Mauer Stehenden die unbeschildete rechte Seite dar. Auch innerhalb des zweiten Thores setzte sich der Weg in einem Gange fort und bog erst nach 20 m zu einem dritten mit einer Säulenhalle außen und innen geschmückten Thor H um. Durch diese Propyläen betrat man einen großen Vorhof und durchschritt, abermals umbiegend und immer steigend, einen zweiten kleineren Propyläenbau K, um in einen von Säulenhallen umgebenen Hof L zu gelangen. An dessen einer Seite lag das Megaron (Versammlungshaus) der Männer, bestehend aus Vorhalle, Vorzimmer und Hauptraum M; inmitten des letzteren erhob sich der Herd. Vier um den Herd stehende Säulen trugen die darüber offene Decke. Diese Dreiteilung wird noch in den homerischen Gedichten geschildert, wo es Ilias VI, 316 heißt:

„Sie bereiteten ihm das Gemach und den Saal und den Vorhof
Hoch auf der Burg."

Neben einem kleineren Hof N lag das Megaron der Frauen, aus Vorhalle und Hauptraum bestehend. Die Wohn-, Schlaf- und Vorratsräume, auch ein Badezimmer gruppierten sich um diese beiden Hauptteile. Die Anten, Säulen und ein Teil der Wandbekleidung waren aus Holz. Dieser Palast ist ganz im Gegensatz zum altorientalischen Königsschloß, das wie ein moderner Sultanspalast den Herrscher gegen die Außenwelt abschließt, auf das Zusammenleben des Königs mit den Häuptern seines Volkes berechnet und aus dem Bauernhof erwachsen.





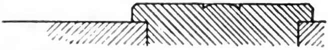


Abb. 10. Alabasterfries von Tiryns (restauriert) und Glaspaste aus Menidi. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Die ganze Anlage prangte im reichsten Farbenschmuck. Die Säulen, Pilaster waren mit orientalisierenden Mustern, die größeren Wandflächen mit Bildern bemalt. Der Fußboden war mit geometrischen Figuren verziert, kostbare Teppiche hingen in den Thüröffnungen, vielleicht auch an den Wänden und wurden wohl über Ruhebetten und den Fußboden gebreitet. Zum inneren Schmuck des Männerhauses von Tiryns gehörte ein Fries, der entweder um den Fuß oder um den oberen Rand der Wände sich herumzog, und von dem sich Reste erhalten haben (Abb. 10). Es ist ein Muster, welches häufig im mykenischen Stil vorkommt und aus dem Orient stammt. Triglyphenartige senkrechte Bänder, die etwas vortreten, gliedern den Fries und teilen je eine Palmettenellipse in zwei Teile, wie es an der Glaspaste von Menidi zu erkennen ist. Der Fries bestand aus weißem Alabaster, in welchen die Perlen auf den Rosetten und in den Spiralen, sowie das Zahnschnittmuster aus blauem Glasfluß eingelegt waren.

Jahrhunderte lang erbte sich die Kunde von den prächtigen Wohnungen der mykenischen Könige fort, die dichterische Phantasie schmückte sie übernatürlich aus, und so finden wir sie schließlich Jahrhunderte später in der Odyssee wieder, wo der Dichter die Wohnung des Fäakenkönigs (VII, 84—102) folgendermaßen schildert:

„. . . wie der Sonne Glanz umherstrahlt, oder des Mondes,
Strahlte des hochgesinnten Alkinoos ragende Wohnung.
Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hiehin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
Eine goldene Pforte verschloß inwendig die Wohnung;
Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,'
Silbern war auch oben der Kranz, und golden der Thürring.
Goldene Hund' umstanden und silberne jegliche Seite,
Die Hefästos gebildet mit kundigem Geist der Erfindung,
Dort des hochgesinnten Alkinoos Saal zu bewachen,
Sie unsterblich geschaffen in ewig blühender Jugend.
Sessel entlang an der Wand auch reihten sich hiehin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle des Saals; und Teppiche ringsum,
Fein und künstlich gewirkt, bedeckten sie, Werke der Weiber.
Hierauf setzten sich stets der Fäakier hohe Beherrscher
Festlich zu Speis' und Trank, des beständigen Mahls sich erfreuend.
Goldene Jünglinge dann auf schön erfundnen Gestühlen
Standen erhöht, mit den Händen die brennende Fackel erhebend,
Rings den Gästen im Saal bei nächtlichem Schmause zu leuchten."

Wahrhaft königlich, wie die Herrscher der mykenischen Epoche wohnten, wurden sie auch begraben. Die Anlage ihrer **Gräber** ist an Masse nur durch die ägyptischen Pyramiden und einzelne römische Kaisergräber übertroffen worden, jenen aber an gedanklicher Schönheit weit überlegen.

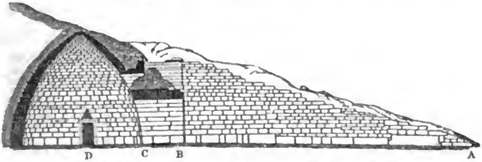


Abb. 11. Durchschnitt des sogenannten Schatzhauses des Atreus zu Mykene.
Nach Schuchhardt-Schliemann.

Allerdings sind zwei Perioden zu unterscheiden. Der ersten gehören die einfacheren sogen. **Schachtgräber** auf der Burg von Mykene an, bestehend aus einer nach unten sich verengenden Grube, die mit Holzbalken und Schieferplatten gedeckt war. Aber gerade in diesen Gräbern hat Schliemann die großen Schätze an Goldschmuck gefunden: Diademe, Masken, Brustschilde, Armbänder, Ohrringe, aus dickem Goldblech getriebene Trinkbecher und Kannen bis zum Gewicht von vier Pfund, jetzt aufgestellt im großen Saale des Polytechneion zu Athen, wahrhaft ungeheure Massen von Gold. Erst in der zweiten Periode entwickelte sich der Grabbau zu der majestätischen Vollendung der **Kuppelgräber**. Solcher Bauten gibt es in Mykene sechs, und fünf sind im übrigen Griechenland bekannt, darunter die bedeutendsten zu Orchomenos in Böotien und zu Menidi bei Athen. Das größte und besterhaltene ist das früher sogen. Schatzhaus des Atreus in Mykene (Abb. 11), in der Unterstadt gelegen, wie alle dortigen Kuppelgräber. Ein langer Gang AB, der in den Abhang eines Hügels getrieben ist, führte zu der prächtigen Fassade des Grabbaus B. Hinter der Thür gelangt man in das Innere durch einen zweiten kurzen Gang BC, der mit zwei ungeheuren Steinblöcken gedeckt ist. Der eine wiegt etwa 120,000 Kilo, so daß man sich staunend fragt, wie weit gediehen die Technik in Hebemaschinen damals gewesen sein muß, um solche Lasten vom Ort zu bewegen und hier hinauf zu schaffen. Außen

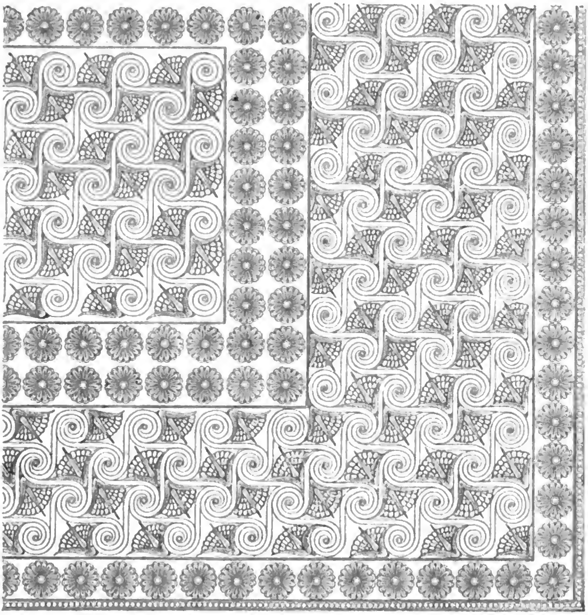


Abb. 12. Vierter Teil der skulpierten Decke in der Grabkammer von Orchomenos. Nach Schuchhardt-Schliemann.

standen zu beiden Seiten der Thür zwei Halbsäulen, welche wahrscheinlich ein Gesims trugen. Der Raum über dem Sturz war zur Entlastung dreieckig ausgespart und mit roten, ornamental geschmückten Porphyrplatten geschlossen. Die ganze Fassade war mit buntem Marmor und Bronzezierraten in orientalisierendem Geschmack bekleidet. Beim Eintritt in das Innere wird man überwältigt durch den Eindruck des Kuppelgewölbes, das hergestellt ist aus reihenweise vorkragenden Steinen. Das Gewölbe, welches unten 15 m im Durchmesser hat und ebenso hoch ist, beginnt schon von dem Fußboden, und durch dieses Zusammenfließen von Wand und Decke, durch dieses Einheitliche des Innenraumes wird eine Monumentalität von unvergleichlicher Wirkung hervorgebracht. Das Gewölbe ist wahrscheinlich mit Bronzerosetten bekleidet gewesen, so daß wir hier die „Wänd' aus gediegenem Erz“ vor Augen hätten. Dieser weihevolle Raum war für den Totenkult bestimmt, während die eigentliche Grabkammer seitlich liegt, durch eine Thür D mit dem Kuppelraum verbunden. In dem Grabe von Orchomenos sind Bruchstücke der Decke über der eigentlichen Grabkammer erhalten. Sie bestand aus grünlichen Schieferplatten, deren untere Seite mit einem der Teppichweberei entnommenen Muster skulpiert war (Abb. 12).

Bei den Schachtgräbern befand sich über dem eigentlichen Grabe ein runder, oben offener Raum, in welchem die Totenverehrung stattfand. Da nun die Form der Grab-

kammer in Orchomenos genau dieselbe ist wie in den Schachtgräbern, so ist das Kuppelgrab als eine Weiterentwickelung des Schachtgrabes zu betrachten, indem der runde Raum statt über die Grabkammer daneben gelegt ist, um einen leichteren Zugang zu ermöglichen. Der künstlerische Genius des Volkes schuf daraus eine herrliche Kunstform. In der epischen Dichtung erscheint die mykenische Zeit als ein erhabenes Heldenalter, und wir finden die wirklichen Grabstätten ihrer Könige dem heroischen Ton entsprechend.

Die mykenischen Bauten und ihr Schmuck erinnern vielfach an orientalische Muster; auch die Sitte, den Toten ihre Waffen, ihre Geräte und ihren Schmuck in das Grab mitzugeben, weist zu den alten Kulturvölkern des Orients hinüber. Noch mehr werden die Blicke nach jener Richtung gelenkt durch die Gegenstände der Kleinkunst, welche in den Gräbern gefunden sind, ja aus ihnen ergibt sich als das Hauptkennzeichen der ganzen Epoche ihre Aufnahme orientalischer Elemente.

Dieses Hereinspielen des Orients war ganz natürlich, denn in der mykenischen Zeit bestand in den Ländern des Ostens eine schon nach Jahrtausenden zählende hohe Kultur. Die Phöniker hatten das Mittelländische Meer durch die Kolonien, welche sie überall anlegten, zu einem phönikischen Binnensee gemacht, den sie nach allen Richtungen beständig durchkreuzten. Sie hatten keine selbständige Kultur, sondern nur die ägyptische und andere orientalische Kulturen in sich aufgenommen, diese aber trugen sie überall hin. In Griechenland besaßen sie keine Kolonien, aber jedenfalls Ansiedlungen und Faktoreien in den griechischen Städten, deren Handel sie vermittelten. Für die Produkte des Landes tauschten sie zahlreiche Erzeugnisse der hochentwickelten orientalischen Kunstindustrie und brachten auf ihren Schiffen wohl auch orientalische Künstler nach Griechenland mit. Ein zweiter Einfluß des Orients kam auf dem Landwege über Kleinasien durch die Hetiter. Diese Verbindung mit dem Orient hat sich in vielen griechischen Sagen niedergeschlagen: in der Sage vom Raub der Europa, der Tochter eines phönikischen Königs, welche von Zeus in Gestalt eines Stiers nach der europäischen Insel Kreta entführt wurde; in der Sage vom phönikischen Ursprung des Königs Kadmos von Theben, der ägyptischen Herkunft des Königs Danaos von Argos, der lydischen des Pelops. Herodot leitet die griechischen Götter und die griechische Kultur aus dem Orient, aus Ägypten und Phönikien, ab. Wir sind heute im stande die orientalischen Einflüsse an der Hand der Funde näher nachzuweisen; am wichtigsten ist die Einwirkung Ägyptens.



Abb. 13. Goldene Gesichtsmaske aus dem 4. Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Zunächst die sicher einheimischen Elemente. In der mykenischen Epoche ist die Metalltechnik, welche sich im Zeitalter vorher nur einzeln bemerkbar machte, voll entwickelt, und es wird nicht mehr das einfache Kupfer, sondern Bronze verwertet, die entstanden ist durch Zusatz von Zinn zum Kupfer. Das erstere kommt jedoch in Griechenland nicht vor, sondern wurde von den Phönikern übers Meer gebracht. Man kennt den Metallguß, das Drähteziehen, Löten, Hämmern. Man verfertigt aus Edelmetallen und



Abb. 14. Malerei auf einem mykenischen Gefäß. Ausziehende Krieger. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Bronze Waffen, Kästen, Gürtel, Knöpfe, Haarnadeln, Schmuckgegenstände und zwar Diademe, Armspangen und Ohrgehänge. Die höchsten Leistungen hat die Goldarbeit aufzuweisen. Als Dekorationselemente werden verwendet: Knöpfe, Buckel, konzentrische Kreise, Spiralen, Rosetten. Daneben aber treten Motive aus dem Pflanzen- und Tierreich bedeutend hervor, und zwar ist die Nachbildung naturalistisch; es sind Blätter und Knospen, Schmetterlinge und — sehr bezeichnend für den engen Zusammenhang des Volkes mit dem Meere — der Tintenfisch mit spiralförmig gerollten Armen. Die meisten Arbeiten sind aus getriebenem Goldblech, und in dessen Ornamentation ist ein echter Metallstil gefunden, selbst die naturalistischen Darstellungen von Schmetterlingen und Tintenfischen wissen ihn zu wahren. Zu den sicher einheimischen Arbeiten gehören auch die goldenen Gesichtsmasken, welche den Toten aufgelegt wurden, und die jedenfalls ihr Bildnis wiedergeben sollten (Abb. 13). Es sind unbeholfene Nachformungen nach der Natur, deren einziges Bestreben ist, natürlich zu erscheinen. — Die Metalltechnik ist so herrschend, daß der Stil auch in anderm Material nachgeahmt wird. In Thon werden Krüge, Kochtöpfe, Schüsseln, Trinkbecher hergestellt und zwar durchgehends unter Anwendung der Drehscheibe. Jetzt tritt auch zuerst die Bemalung der Gefäße auf, die in Troja noch unbekannt war. Alle Dekorationselemente des Metallstils werden verwendet, aber auch andre Typen kommen vor und zwar aus dem Tierreich und dem Menschenleben: gewundene Wasserschnecken, Fische, Seesterne, Quallen, Gänse, Kühe, Pferde; Wagenkämpfer und bewaffnete Krieger (Abb. 14). Sehr geschickt und sehr lebendig sind Tiere und Menschen wiedergegeben, aber in stillosem Naturalismus, der das Zufällige vom Wesentlichen nicht zu scheiden weiß (vgl. S. 24). Die verwendeten Farben sind für den Grund dunkelgrau oder braun, für die Verzierungen weiß, rot, violett, schwarz.

Diesen Arbeiten stehen andre gegenüber, bei denen die Entstehung in Griechenland durch eingeborene Künstler nicht so zweifellos ist. Freilich lassen sich für die zum Teil von hoher Kunstvollendung zeugenden, in den mykenischen Gräbern gefundenen Stücke, wie Dolchklingen mit eingelegter Arbeit in verschiedenfarbigem Gold, oder der herrliche, aus dem vierten Grabe stammende silberne Ochsenkopf, die Goldringe mit eingelegter Zeichnung, die Gold-

becher von Vaphio oder einige Wandmalereien in den Palästen im Orient keine schlagenden Analogien nachweisen; aber dennoch kann die Annahme ausländischen Importes nicht von vornherein abgewiesen werden, da diese Werke durch eine schier unüberbrückbare Kluft von den nachweislich einheimischen getrennt sind und zuweilen auch Tiere und Pflanzen, wie Löwen, Palmen und Lotosblumen, unter ihren Darstellungen haben, welche in Griechenland nicht einheimisch sind und nur aus Vorbildern niemals so meisterhaft hätten nachgemacht werden können. In einzelnen Fällen ist es fast, als könnten wir die orientalische Vorlage, wenn auch nicht gerade in diesem betreffenden Stück, und die mykenische Nachbildung nebeneinander stellen, z. B. in der Grabstele vom fünften Schachtgrabe (Abb. 16). Es ist augenscheinlich, daß der Verfertiger des Steindenkmals eine Zeichnung von der Art, wie sie auf dem abgebildeten Goldringe (Abb. 15) sich befindet, ungeschickt nachgeahmt hat. Der Blick für das Natürliche, welcher die sicher einheimischen Tier- und Menschendarstellungen der mykenischen Epoche auszeichnet, stammt von der Schulung an solchen Arbeiten, welche, wie auch andre sichere orientalische Werke (man denke an die ältesten ägyptischen), dieselbe Eigenschaft in noch viel höherem Maße besitzen, und deren fließende Zeichnung oft so natürlich erscheint, daß man erst bei genauer Nachprüfung das Fehlen wahrhaft organischer Anschauung bemerkt. Die abgebildete Grabstele ist auch lehrreich für die Übertragung des Metallstils der drahtartigen Spiralornamente in Steinrelief. Die stärkste Mischung einheimischer und orientalischer, namentlich asiatischer Elemente zeigen die sogen. Inselsteine, Gemmen aus härterem oder weicherem Stein mit eingegrabenen Darstellungen von heraldisch stilisierten oder natürlichen Tieren, von Menschen oder von phantastischen Mischwesen aus menschlichen und tierischen Formen, wie sie in der asiatischen Mythologie heimisch sind. Die Inselsteine kommen auf dem ganzen Gebiet der mykenischen Kultur vor.



Abb. 15. Goldring aus dem vierten Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann.



Abb. 16. Grabstele aus dem fünften Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Neben den durch die Phöniker übermittelten Elementen kommt ein andrer Kulturstrom direkt aus Kleinasien. Aus diesem ist wahrscheinlich der plastische Schmuck des berühmten Löwenthores in Mykene (Abb. 17) hervorgegangen.

Über dem Thürsturz des innern Festungsthores ist zur Entlastung des Architravs ein dreieckiger Raum ausgespart und mit einer Steinplatte geschlossen. Diese zeigt in Hochrelief zwei Löwen, welche ihre Vorderfüße auf den Unterbau einer Säule aufstützen und die jetzt abgebrochenen Köpfe aus dem Relief heraus dem Beschauer zukehrten. Verwandte Darstellungen finden sich in Phrygien. Das merkwürdige Naturgefühl der mykenischen Epoche bricht auch hier durch, der Brustkorb und die Weichen sind deutlich von einander geschieden, und sogar die Lage der Muskeln ist aus der Stellung motiviert; aber es fehlt wieder die Erkenntnis des organischen Zusammenhanges in den Löwen-



Abb. 17. Skulpierte Platte vom sogenannten Löwenthor zu Mykene.
Nach Brunn, Denkmäler.

körpern, und damit geht die weiche und schlaffe Stillosigkeit der Formen Hand in Hand. Das Werk macht den Eindruck, als wenn es aus der Kleinkunst vergrößert wäre und zwar nach einem Vorbild von getriebenem Goldblech. Die Säule symbolisiert das Haus, welches die Löwen bewachen. Sowohl die Verjüngung der Säule nach unten als auch das Ornament der kleinen Scheiben an dem darüber liegenden Gebälk kommt ebenfalls an den mykenischen Kuppelgräbern vor. Die Scheiben sind wohl eine Erinnerung an die Balkenköpfe der lykischen Rundholzdecken.

In Mykene und Tiryns findet sich nur je ein Megaron, in der sechsten Schicht von Troja dagegen, welche von Dörpfeld im Jahre 1893 ausgegraben ist, sind die untern Teile von noch dreien erhalten und wahrscheinlich haben noch mehrere in der Mitte der Burg, welche von den Römern abgegraben ist, bestanden. Ein Gebäude, welches in der Mittellinie des Hauptraumes mit einer Säulenreihe geschmückt war, ist wahrscheinlich ein Tempel gewesen, da dieselbe Säulenstellung bei einem im benachbarten Neandria entdeckten, allerdings wohl erst aus dem 7. Jahrhundert stammenden Tempel vorkommt. Es kann kein Zweifel darüber sein, daß die Bauten der sechsten Schicht aus derselben Epoche stammen wie die

von Mykene und Tiryns. Sie waren keineswegs prächtiger als die in Griechenland, denn die größere Zahl von Saalbauten rührt daher, daß die trojanische Burg aus Einzelhäusern bestand, während in Tiryns das Ganze eine zusammenhängende Baumasse war. Im Gegenteil, die Bauten Trojas waren weit einfacher; ihre Mauern waren allerdings besser gearbeitet, aber sie waren mit viel weniger architektonischen Einzelheiten geschmückt. Die keramischen Funde der sechsten Schicht beweisen, daß „mykenische" Topfware dorthin importiert wurde. Daneben bestand eine einheimische Thonindustrie, welche die Gefäßbildungen, wie wir sie in der zweiten Schicht kennen gelernt und wie sie in der dritten bis fünften Schicht nur wenig verändert weiter bestanden, feiner ausgestaltet und fortgeführt hat, so daß wir von einem entwickelten troischen Stil sprechen können; zum Teil zeigen diese einheimischen Gefäße den deutlichen Einfluß „mykenischer" Vorbilder. Aber auch das Kunstgewerbe bleibt weit hinter dem von Mykene und Tiryns zurück.

Tritt uns also Troja auch sehr viel bescheidener entgegen als die gleichzeitigen Städte in Griechenland, so wird doch unser Auge hauptsächlich auf diese Ruinenstätte gezogen, weil sie durch die homerischen Gedichte unsterblich geworden ist. Eine der brennendsten Fragen, welche die Ausgrabungen angeregt haben, ist die: Was lehren sie uns über die homerischen Gedichte? Darauf ist die Antwort: Mit den Beschreibungen dieser Dichtung stimmt so vieles überein, was die Ausgrabungen in Mykene, Tiryns, Troja u. s. w. ans Licht gebracht haben, daß wir nicht zweifeln können, das durch die Epen verherrlichte Heldenzeitalter der Griechen ist die mykenische Epoche. Der Ilias liegt ein geschichtlicher Kern zu Grunde: das Urbild zu ihren Kämpfen ist ein oder mehrere Kriegszüge eines oder mehrerer auf einander folgender Könige von Mykene gegen Troja und zwar gegen die Stadt, deren Reste in der sechsten Schicht wiedergefunden sind. Wir können an dem von den alexandrinischen Gelehrten für die Zerstörung der Stadt festgesetzten Datum 1184 nicht festhalten, sondern müssen es um einige Jahrhunderte höher hinaufrücken. Die Zerstörung von Troja ist die größte That der mykenischen Epoche gewesen und lebt daher in Liedern fort, die sich von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter erbten und sich unter steter Veränderung immer mehr von der ursprünglichen Wahrheit entfernten, bis ein Dichter des 10. Jahrhunderts, den wir unter dem Namen Homer verehren, sie zusammenfaßte und im wesentlichen in die heutige Form brachte. Genau ebenso knüpft das Nibelungenlied an die Ereignisse der Völkerwanderung an, welche Jahrhunderte zurücklagen hinter der Zeit, in der es seine uns überlieferte Form erhielt. Im Nibelungenlied ist ebenso wie in den homerischen Gedichten die Erinnerung an die historischen Ereignisse vermischt mit Gestalten und Zügen aus der Göttersage, Gestalten, welche aus Göttern zu menschlichen Helden geworden sind. In beide sind außerdem manche ursprünglich gar nicht dazu gehörige Sagen verflochten und viele rein erfundene märchenhafte Züge hinzugefügt. Homer hat nicht etwa nur fertige ältere Lieder gesammelt und aneinander gereiht, sondern er beherrschte den ganzen Sagenstoff, der in vielen Liedern vorlag, und schuf aus ihm heraus sein neues einheitliches Gedicht. Aber auch nach ihm blieb das Gedicht nicht ganz unverändert. Das Wesentliche allerdings bestand fort, aber die späteren Sänger, welche es von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten, veränderten Einzelheiten und fügten neue hinzu. Abgesehen von viel späteren Einschiebseln währte dieses selbständige Leben bei der Ilias bis in das 8., bei der Odyssee bis in das 7. Jahrhundert. Die Ilias ist in den äolischen und später den jonischen Kolonien Kleinasiens und auf den Inseln erwachsen, während die Odyssee mehr dem Mutterlande angehört.

Aus dieser Entstehungsart der Gedichte folgt, daß die darin geschilderten Zustände einen außerordentlich großen zeitlichen und örtlichen Raum umfassen. Die ältesten Lieder bewahrten trotz ihrer steten Veränderung doch sehr viel von ihrem ursprünglichen Bestande, das Kulturbild, welches sie anfänglich spiegelten, wurde nicht gänzlich verwischt, aber mengte sich doch sehr stark mit Zügen, die einem jüngeren Zeitalter angehören. In der heutigen Ilias und Odyssee erscheinen also als einheitliches Bild Kulturzustände, welche bis über ein halbes Jahrtausend auseinander liegen. Wir müssen daher sehr vorsichtig sein mit Folgerungen aus den Angaben der Gedichte, selbst wenn wir von vornherein die

poetische Freiheit und Steigerung abrechnen. Früher, als die Schätze der mykenischen Epoche noch im Schoß der Erde ruhten, mußte man mühsam versuchen, sich aus dieser historisch überaus trüben Quelle eine Vorstellung von der ältesten Epoche der griechischen Kunst zu bilden. Jetzt aber haben wir die Denkmäler selbst vor uns, und diese reden eine ganz anders zuverlässige und bestimmte Sprache zu uns. Sie geben uns ein so vollständiges Bild jener Zeit, daß wir, wie mich dünkt, das bisher in der griechischen Kunstgeschichte übliche Kapitel „die Kunst bei Homer" entbehren können. Daß die homerischen Gedichte dennoch ihren Wert als kultur- und kunstgeschichtliche Quelle keineswegs verloren haben, ist ein neues herrliches Zeugnis für den realen Blick und die poetische Gestaltungskraft des Dichters, der uns eine Fülle bemerkenswerter Ergänzungen und ein unübertrefflich lebendiges Gesamtbild lieferte.

Die mykenische Epoche fand ihr Ende Jahrhunderte, bevor Homer lebte. Es spiegeln sich in den Gedichten also auch Kulturelemente, welche erst der folgenden Periode angehören, und die wir jetzt kennen lernen werden.



Abb. 18. Große Vase geometrischen Stils. Nach Brunn, Griechische Kunstgeschichte.

Neue Anfänge nach der dorischen Wanderung.

Durch die homerischen Gedichte hallt es wie Klage um eine verlorene bessere und größere Zeit, es ist, als wollte der Dichter seine Hörer in dumpfer Gegenwart aufrichten und begeistern an dem Heldenalter, in welchem alles glänzender und besser war, in welchem die Menschen sich zu unerhörten Thaten aufschwangen und die Götter mit ihnen Gemeinschaft hatten. In der That, auf die mykenische Epoche folgte eine Zeit, welche in ihrer allgemeinen Kultur tief unter jener stand, der Glanz von Mykene und Tiryns erlosch in den Fluten der griechischen Völkerwanderung, die wir nach dem Namen des Hauptstammes der Dorier bezeichnen. Nicht plötzlich allerdings scheint diese Wanderung vor sich gegangen zu sein, sondern zuerst in Vorstößen, dann in immer größeren Massen drangen die Dorier in langen Zeiträumen vom Norden Griechenlands in den Peloponnes vor und vernichteten in blutigen Kämpfen die Macht und das Volk von Mykene. Wanderungen und Verschiebungen der andern griechischen Stämme knüpften sich an diese Hauptbewegung, welche nach den neuesten Forschungen keinesfalls später als zu Ende des zwölften Jahrhunderts, vielleicht aber noch beträchtlich früher stattgefunden hat. Von nun an sind wir nicht mehr im Zweifel über die Nationalität der Bewohner Griechenlands, die Dorier und die andern Stämme sind Hellenen, und wir erkennen die Spuren ihres Geistes schon in den ersten Kunstwerken.

Die Kunst bleibt vorläufig noch ganz beim Kunstgewerblichen. Die frühesten Denkmäler nach der dorischen Wanderung sind bemalte Thongefäße. Ihr Stil wird nach der Art ihrer Bemalung der geometrische oder nach der Hauptfundstätte der vortrefflichsten Stücke, in den Gräbern vor dem Dipylonthore von Athen der Dipylonstil genannt. Welchem Stamme die damaligen Bewohner Attikas angehörten, steht nicht fest. Dieser Stil scheint ein gemeinsames Besitztum vieler europäischer Völker gewesen zu sein, seine Spuren finden sich selbst im Norden. In Griechenland aber zeigt er einige sehr wesentliche Merkmale, die ihn hoch heraus heben. Er tritt bald nach der dorischen Wanderung auf und reicht in seinen letzten Ausläufern bis ins sechste, vielleicht noch ins siebte Jahrhundert.

Schon die Form der Gefäße unterscheidet sich scharf von denen der mykenischen Epoche und läßt echt griechischen Geist erkennen. Die mykenischen Gefäße gehen fast immer von der Kugelform aus, diejenigen des geometrischen Stils von der Eiform. Das ist ein bedeutender Schritt, denn die Kugel drückt nur das Zusammenfassen aus, während in dem Ei das sich öffnende, der Ein- und Ausguß in der stumpfen Seite betont ist, und an die spitze Seite sich der Fuß auf natürliche Weise anschließt. Außerdem ist ein reicheres Linienspiel entstanden. Die Gefäße geometrischen Stils dienen auch nicht mehr ausschließlich dem täglichen Gebrauch, sondern die großen Dipylonprachtvasen hatten gar keinen Boden, und wurden auf den Gräbern der Verstorbenen aufgestellt, um die Weinspenden in ihrer Höhlung zu empfangen. Die mykenischen Gefäße sind, so weit sie erhalten sind, fast ausschließlich mit Motiven aus der Natur geschmückt, von linearen Verzierungen kommt nur die Spirale vor. Ganz im Gegensatz dazu scheinen bei den geometrischen Vasen die Motive der Weberei oder noch mehr der Stickerei entnommen, und lineare Verzierungen spielen daran die Hauptrolle. Ein wirklicher Kunststil ist gefunden und so klar zum Bewußtsein gekommen wie vorher bei keinem Volke der Erde. Das zeigt sich auch in der sinnvollen Verteilung des Ornaments, das immer dem betreffenden Gefäßteil entsprechend gebildet ist. Auch die Tiere und menschlichen Figuren, welche in diesem Stil vorkommen, sind durch gleichmäßige Wiederholung ornamental verwertet. Durch den figürlichen Schmuck zeichnet sich der griechische geometrische Stil vor dem der übrigen Völker aus. Größere Darstellungen kommen nur an den großen Prachtstücken vor, und zwar sind es immer Vorgänge aus dem täglichen Leben: Festspiele, Chöre, Krieger- und Wagenzüge, Kampfscenen und vor allem Seeschlachten und Begräbnisscenen. Auf einer großen beim Dipylon gefundenen Vase ist ein Leichenzug geschildert (Abb. 18). Der Tote liegt auf einem hohen von zwei Pferden gezogenen Leichenwagen. Zu beiden Seiten sind klagende Männer und Frauen aufgereiht. Diese Scenen befinden sich zwischen den Henkeln, welche auf natürliche Weise zwei Felder begrenzen. In einem untern ununterbrochenen Streifen dagegen zieht sich ein langer Wagenzug um das Gefäß, wahrscheinlich das Gefolge des Toten. Die Ausführung scheint sehr kindlich zu sein: der menschliche Kopf wird durch einen Kreis mit einem Punkt darin, welcher das Auge andeutet, und einem die Nase vorstellenden schnabelartigen Auswuchs gegeben, der Oberkörper bildet ein auf der Spitze stehendes Dreieck, die Arme hängen wie Stecken an den Schultern. Die Männer tragen an der Hüfte einen Dolch, die Frauen sind durch die über das Dreieck hinausragende Brust gekennzeichnet. Die auf dem Wagen stehenden Männer haben einen sonderbaren Schild umgehängt. Ebenso schematisch sind die Pferde gezeichnet. Wenn wir aber die Zeichnung in nähere Erwägung ziehen, so erstaunen wir über das sichere Gefühl für das Wesentliche und Charakteristische, das sich darin offenbart. Wie richtig ist das Grundschema eines menschlichen Körpers erkannt, wie lebendig und ausdrucksvoll ist die Bewegung der Arme trotz ihrer Steckenhaftigkeit, mit welcher Sicherheit ist das Bezeichnende in Hüfte und Bein erkannt, und mit welchem Stilgefühl fügen sich diese schematischen Figuren in die ebenso schematischen Ornamente ein! Der ganzen abstrakten Auffassung entspricht es, daß für die Malerei ausschließlich schwarz verwendet wird. Wenn wir das volle Verdienst der Figuren wollen schätzen lernen, so müssen wir sie mit denjenigen auf den letzten Vasen des mykenischen Stils vergleichen (Abb. 14). Dort ist die Einzelbeobachtung sehr viel reicher: Gesicht, Helm, Panzer, Beinschienen,

Fußbekleidung, alles ist genau geschildert. Aber die Wirklichkeit ist nur nach ihrer äußern Erscheinung nachgeahmt, ohne daß der Maler sich Rechenschaft über den organischen Zusammenhang und das Gerüst des Ganzen gegeben hätte. Die Dipylonvase hingegen zeigt den Maler als denkenden Künstler. Damit sind die Ansatzspuren zu weiterer Entwicklung gegeben.

In den Vasen des geometrischen Stils und besonders in ihren figürlichen Darstellungen haben wir das erste Dokument hellenischen Geistes, die erste Andeutung dafür, daß er weitblickend, auf Ordnung und Regel bedacht ist und alle kleinlichen Mittel verschmäht. Wir ahnen schon, daß die Hellenen bei hoher Idealität ausgestattet sind mit dem ruhigen vernünftigen Blick für das Reale, einer Vereinigung, welche sie befähigte, die höchsten Leistungen auf künstlerischem Gebiet hervorzubringen, wie sie der Menschheit nicht wieder gelungen sind.

So erwächst nach der dorischen Wanderung in Griechenland eine einheimische Kunst, welche vollständig frei ist von orientalischen Elementen. Aber eine unmittelbare Weiterentwickelung von innen heraus sollte diese Kunst nicht haben, das wäre wohl kaum möglich gewesen. Die fertige Kultur des Orients sollte ihren Einfluß aufs neue geltend machen, und nach schwerer Arbeit das Griechentum daraus bereichert hervorgehen. Es war das große Naturgesetz, daß aus dem Tode wieder neues Leben erwächst: bevor die orientalische Kultur gänzlich erstarrte und abstarb, befruchtete sie das junge aufstrebende Europa.

Das hauptsächlich bestimmende Land war Asien. Der Einfluß von dorther wuchs in demselben Maße, in dem die griechische Kolonisation Kleinasiens und der Küsten des Mittelmeeres fortschritt. Auf eine erste Besiedelung in der mykenischen Epoche folgte die Kolonisation in umfangreicherer Weise von der Mitte des 8. Jahrhunderts ab, so daß nach Verlauf eines Jahrhunderts das Ägäische Meer ein griechischer Binnensee geworden war. Aber noch weiter drangen die Kolonisten vor, westlich bis zur Mündung der Rhone, östlich bis in das Schwarze Meer, ja bis an die Küsten des Asowschen Meeres. Da alle diese Kolonien in bewunderungswürdiger Weise ihr Hellenentum bewahrten, wurde die spätere griechische Kultur durch sie bis an die entferntesten Enden der damals bekannten Welt getragen und Griechenland zum geistigen Mittelpunkt des ganzen Mittelmeerbeckens. Zunächst aber mußte sich die Griechenwelt gerade durch ihre Kolonien, und zwar die kleinasiatischen, mit orientalischen Elementen durchdringen. In den dortigen Siedelungen waren die Griechen eingezwängt zwischen dem Meer und den Völkern des Innern und standen schon wegen des Handels in steter Berührung mit den Asiaten. Es lag in ihrem eigensten Interesse, die freundlichen Beziehungen zu pflegen. Von Lydien aus, das Ephesos benachbart ist, kamen assyrische Waren, bunt gewebte Teppiche, scharlach gefärbte Stoffe, Gold- und Silberarbeiten auf den griechischen Markt. Von Phrygien aus drangen Reste hetitischer Kunst in die äolischen Kolonien der nördlichen Westküste Kleinasiens vor. Rhodos war ein vorgeschobener Posten der Dorier gegen die alten Kulturstätten von Cypern und Phönikien. Die griechischen Kaufleute der kleinasiatischen Küstenstädte fuhren bis nach Ägypten und errichteten im Delta des Nil griechische Handelscomptoire. Lydische, assyrische, phönikische, ägyptische Erzeugnisse des Kunsthandwerks erschienen

auf den griechischen Märkten und gaben vielbewunderte Muster ab, welche zu eifriger Nachahmung anspornten. Der hellenische Geist war aber doch schon stark genug, daß er, nach Brunns schönem Vergleich, die Schrift der Kunst wohl vielfach von den Orientalen entlehnt, aber in dieser Schrift seine eigene Sprache redet. Mit welchem Gedankenreichtum und welcher Gedankenschönheit, darüber haben wir ganz ausführliche Berichte, wie wir im folgenden sehen werden.

Die griechische Kunst bleibt während dieser ganzen Epoche beim Dekorativen und kennt noch keine selbständige Plastik und Malerei. Es gibt eine Klasse von Werken, die wir nur aus litterarischer Überlieferung kennen, und die, trotzdem sie sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten verteilen, in ihrem Grundcharakter zusammen gehören. Sie zeigen schon in ihrer äußern Anordnung ganz klar, daß sie unter Anregung asiatischer Vorbilder entstanden sind, daß sie sich an orientalische Teppiche und Wanddekorationen in Relief anlehnen. Es handelt sich um die künstlerische Ausschmückung von zwei Schilden, eines Kastens und eines Thrones.

Von den Schilden haben wir nur die poetische Schilderung zweier Dichter, des Homer und des Hesiod. Homer beschreibt, Ilias XVIII, 478—608, den Schild des Achill, welchen Hephästos auf Bitten der Thetis anfertigt. Wir können uns aus seiner poetisch gesteigerten Schilderung sehr wohl eine Vorstellung davon machen. Die nebenstehende Abbildung gibt die Disposition der darauf dargestellten Scenen, wie sie ungefähr gewesen sein muß. Es ist ziemlich gleichgültig, ob ein solcher Schild wirklich vorhanden war; jedenfalls hat es ähnliche gegeben, und der Dichter hat sich die specielle Ausschmückung seines Schildes so genau klar gemacht, daß er wirklich bestanden haben könnte. Der Schild wurde aus fünf über einander befindlichen Lagen gebildet, von denen jedesmal die untere größer war als die darüber liegende und mit einem Rand darunter hervor ragte. Diese Ränder, welche concentrische Zonen bilden, sind mit Bildschmuck versehen (Abb. 19). Einzelne Scenen sind an einander gereiht, ihr leitender Gedanke ist etwa folgender: das Menschenleben bewegt sich unter dem Wechsel von Sonne, Mond und Sternen auf der Erde bis zu den fernen Grenzen des allumfassenden Okeanos (innerer Kreis und äußerste Zone). Es entbrennt auf ihr der Kampf um das Dasein, aber die heiligen Einrichtungen der Ehe und des Rechtsspruches schlichten ihn (zweite Zone). Als Werke des Friedens gedeihen die regelmäßigen Arbeiten des Jahres (dritte Zone). Nach der Arbeit aber winkt dem Menschen der Lohn in Gestalt fröhlicher Feste, die durch Reigentänze verschönt werden (vierte Zone). In der poetischen und gedankentiefen Erfindung dieses Bildschmuckes waltet rein griechischer Geist. Wie an den Dipylonvasen hat der Künstler Scenen des täglichen Lebens zur Schilderung ausersehen. Das ist für ein Volk auf primitiver Kulturstufe das Nächstliegende, aber die Griechen zur Zeit Homers hätten auch gar keine andern nehmen können, denn erst durch die homerischen Gedichte wurde ihre Mythologie und ihre Heldensage geschaffen.

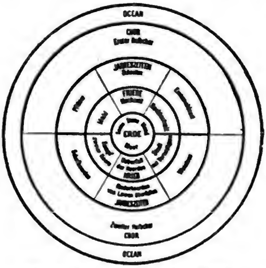


Abb. 19. Schema des homerischen Schildes.
Nach Brunn, Griechische Kunstgeschichte.

In dieser Beziehung historisch weiter entwickelt ist der zweite Schild, der des Herakles, welchen Hesiod gegen das Ende des 8. Jahrhunderts beschreibt, jedenfalls angeregt durch das homerische Vorbild, aber doch auch wesentlich frei und selbständig.

Inhaltlich ist im allgemeinen derselbe Gedanke vom Gegensatz zwischen vernichtendem Kampf und friedlicher Arbeit mit darauf folgendem frohen Lebensgenuß ausgesprochen. Hesiod begnügt sich nicht mehr, den Hauptgedanken des Schildes allein durch Züge aus dem täglichen Leben zu illustrieren, sondern er nimmt Scenen aus den unterdessen zur Kenntnis immer weiterer Kreise gelangten Mythen dazu.

Während es bei den Schilden zum mindesten zweifelhaft ist, ob sie jemals als wirkliche Werke existiert haben, kennen wir die Lade des Kypselos und den amyklaeischen Thron aus den Beschreibungen eines Mannes, der sie gesehen hat. Es ist Pausanias, ein Grieche, der zwischen 160 und 180 n. Chr. Geb. lebte und seine ausgedehnten Reisen in einem uns erhaltenen Buche beschrieben hat, das eine der Hauptquellen für die antike Kunstgeschichte bildet.

Die Lade des Kypselos war eine Truhe aus Cedernholz und stand im Hinterhause des Heratempels zu Olympia, wo sie von den Nachkommen des korinthischen Königs Kypselos als Weihgeschenk aufgestellt worden sein soll, weil dieser als kleines Kind in einer Kiste vor feindlichen Nachstellungen gerettet wurde. Die Zeit für dieses Werk steht nicht ganz fest, doch gehört es etwa in den Anfang des 6. Jahrhunderts. Der Schmuck des Kastens bestand aus Reliefs, welche teils aus dem Cedernholz des Kastens selbst geschnitzt, teils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgeheftet waren. Der Bilderschmuck verteilte sich wahrscheinlich auf drei Seiten und nahm fünf über einander liegende Zonen ein. Sämtliche ungefähr vierzig Scenen waren der Mythologie oder Heldensage entlehnt. Wie die Bilder der Schilde hatten sie unter einander inhaltliche und räumliche Entsprechung, wenn wir auch den Zusammenhang und den leitenden Gedanken trotz der ausführlichen Beschreibung des Pausanias nicht mehr zu erkennen vermögen.

Der kolossale Thron des Apollon von Amyklai in der Nähe von Sparta, welchen Bathykles von Magnesia arbeitete, stammte wahrscheinlich aus der Zeit zwischen 580 und 540. Es war nicht ein eigentlicher Sitz, sondern ein thronartiger Bau, errichtet um ein viereckiges altarartiges Mittelstück, welches das viel ältere säulenförmige Idol des Apollon trug. Auch dieses Werk scheint aus Holz bestanden zu haben und mit Reliefs in Holz und aufgelegten getriebenen Metallplatten verziert gewesen zu sein.

An beiden Werken haben die Künstler ihre Gegenstände aus der Sage geschöpft, aber ihre Darstellungen waren nicht einfache Illustrationen zu den Mythen und den Werken der epischen Dichter; sondern frei aus der Fülle der ihnen wie dem ganzen Volk geläufigen Sagen schufen sie heraus, und selbst die Auffassung des einzelnen Bildes weicht manchmal nicht unbedeutend von der uns überlieferten Dichtung ab, da der bildende Künstler hierin allein nach den Gesichtspunkten und Anforderungen seiner Kunst verfuhr. Das wissen wir aus gleichzeitigen erhaltenen Werken, und das gilt bezüglich jeder Art von Kunst einschließlich der dekorativen für die ganze griechische Kunstgeschichte.

Alle vier angeführten Werke muten uns fast mehr wie Gedichte, denn wie Werke der bildenden Kunst an. Diese dekorative Kunst ist eine Art von Bilderschrift, die einer bestimmten Gedanken- und Vorstellungswelt Ausdruck geben will. Nicht umsonst sind die Arbeiten im epischen Zeitalter entstanden: die ganze Griechenwelt war damals erfüllt von der Lust am Fabulieren, und dazu ersah man sich u. a. auch geweihte und ungeweihte Geräte aus, ja die dargestellten Gegenstände standen oft nur in loser Beziehung zu dem betreffenden Gerät.

Während so das Inhaltliche dieser dekorativen Kunst eine hohe Ausbildung und Vollendung und echt griechischen Geist aufweist, bleibt das rein Künstlerische der Zeit weit dahinter zurück. Die einheimischen Kunstformen reichten damals bei weitem nicht aus, um so figurenreiche Scenen zu schildern; hier haben asiatische Vorbilder aushelfen müssen, und wir sind umsomehr berechtigt, solche anzunehmen, als in assyrischen Reliefs Scenen vorkommen, welche den von Homer auf seinem Schild angeführten genau entsprechen, nur daß dort der Bildhauer in dem nüchternen

Prosastil einer Chronik erzählt, während der griechische Künstler aus der Zusammenfügung und inhaltlichen Verbindung der Scenen ein gedankenreiches Gedicht gestaltet.

Wir können uns eine ganz bestimmte Vorstellung von der Kunstform dieser litterarisch bezeugten Werke machen, da ihnen erhaltene Denkmäler zur Seite treten. Für den homerischen Schild dürfen wir vielleicht noch Beispiele aus der mykenischen Epoche heranziehen, da seine Erfindung so weit zurück reichen könnte, für das Technische etwa die in Mykene gefundenen Goldklingen. In den vertieften Metallgrund sind dort aus dünnem Goldblech geschnittene Figuren und schwarzer Schmelz als Füllung eingelegt. Das Gold ist oft an denselben Figuren von verschiedener Farbenabstufung: rötlich, gelblich und weißlich. Für das Inhaltliche



Abb. 20. Korinthische Gefäße. Nach Rayet-Collignon.

ein Stück eines silbernen Gefäßes aus dem vierten Schlachtgrabe von Mykene, welches in Relief die Scene der Schlacht vor den Mauern der Stadt ganz wie in der Beschreibung des homerischen Schildes darstellt. Die späteren hierher gehörigen Denkmale sind bemalte Thongefäße und getriebenes Metallblech. Am nachhaltigsten dringt das Orientalische durch die beiden bedeutendsten Handelsstädte des griechischen Festlandes in das Mutterland ein, durch Chalkis und Korinth. Sehr genau können wir seinen Weg nach Griechenland über Cypern und Rhodos an dort gefundenen Gefäßen verfolgen. Von Chalkis aus verbreitet es sich über Böotien und erweicht im Laufe des 8. und 7. Jahrhunderts die strenge Härte des geometrischen Stils in Attika; die Dekoration der Gefäße wird mannigfaltiger, vegetabilische Elemente und Gestalten der orientalischen Tier- und Fabelwelt werden in den Darstellungskreis aufgenommen. Am meisten orientalisiren die Gefäße von Korinth (Abb. 20). Aus den zahlreichen Funden erhellt, daß die dortige Gefäßfabrikation in regstem Betriebe stand, ihre Produkte über die ganze Welt versandte und lange Zeit den Markt wenigstens nach Süden und Westen gänzlich

beherrschte. Wie die abgebildeten Beispiele erkennen lassen, sind die Errungenschaften des geometrischen Stils zum größten Teil wieder verloren gegangen. Die Gefäße sind mit Ornamenten überladen, welche nicht im mindesten ihrer Form und Gliederung entsprechen, sondern nur das eine Bestreben kennen, jeden verfügbaren Raum zu füllen; selbst zwischen die Figuren drängen sie sich ein. Die Zeichnung ist schwächlich und orientalisch unbestimmt. Der Teppichstil klingt besonders in zahlreichen Friesen gleichmäßig hinter einander herschreitender Tiere an. Die teppichartige Einteilung in Zonen wird auch da beibehalten, wo sie gar nicht paßt, z. B. an einer in Olympia gefundenen Bronzeplatte, die zur Bekleidung eines Gerätes diente, aus der zweiten Hälfte des 7. oder der ersten des 6. Jahrhunderts. Die Flügelgestalt in der untern Zone ist eine asiatische



Abb. 21. Malerei auf einem wahrscheinlich aus Melos stammenden Thongefäß: Apollon, seiner Schwester Artemis entgegenfahrend. Aus Conze, Melische Thongefäße.
Mit Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Göttin, welche die Griechen persische Artemis nannten. Daß sich der orientalische Einfluß besonders in getriebenen Metallplatten geltend macht, erscheint um so natürlicher, als die importierten Muster wohl hauptsächlich dieser Technik angehörten.

Wie im Schild des Hesiod und beim Kasten des Kypselos sehen wir auch in den erhaltenen Werken der Gefäßmalerei die Stoffe aus der Heldensage und der Mythologie allmählich eindringen und zur ausschließlichen Herrschaft gelangen. Die erste Scene aus der Heldensage enthält ein Teller von Rhodos, der nach dem Buchstabencharakter seiner Inschrift aus dem Ende des 7. Jahrhunderts stammt und den Kampf zwischen Hektor und Menelaos über der Leiche des Euphorbos darstellt. Das erste Gefäß mit Göttergestalten ist eine mit dem vorigen gleichzeitige, wahrscheinlich von der Insel Melos stammende Vase, sie zeigt Apoll von zwei Frauen begleitet auf einem mit Flügelrossen bespannten Wagen seiner Schwester Artemis entgegenfahrend (Abb. 21). Wie an diesem Gefäß die griechischen Götter auf den Schauplatz treten, so gehört

es auch zu der Klasse, welche die Erlösung von den orientalischen Fesseln bringt. Die frische Natürlichkeit dieses Bildes zeigt, daß der griechische Geist wieder zu sich selber zurückgekehrt ist und sich aus den orientalischen Formen herausgearbeitet hat. Die Zwischenperiode ist aber nicht ohne bedeutenden Nutzen gewesen. Andererseits ist die strenge Schulung des geometrischen Stils unverloren. Beides arbeitet sich gegenseitig in die Hand: der Blick für das Wesentliche, das Charakteristische, den organischen Zusammenhang ist geblieben, aber das abstrakte Gerüst ist mit lebendigem Fleisch umkleidet, die Figuren nähern sich auch der äußern Wirklichkeit. Es war eine gereiftere griechische Kunst entstanden, welcher jetzt der Weg zu höheren Aufgaben offen lag. Damit schließt die Periode der Vorstufen ab, welche sich ausschließlich an kunstgewerbliche Erzeugnisse gehalten hatte, und es folgt die einheitliche Entwickelung von innen heraus, bei welcher die Monumentalkunst beginnt und immer mehr in die führende Rolle tritt.

Die Baustile.

Zur Zeit, als die griechische Plastik und Malerei noch in ihren ersten Anfängen lagen, war das System der griechischen Baukunst in der Hauptsache schon fertig. Aus dem 7. Jahrhundert, bis zu welchem uns die historische Betrachtung geführt hat, stammen auch mit wenigen und leider über die Entwickelung nicht viel besagenden Ausnahmen die ältesten uns erhaltenen eigentlich griechischen Bauten. In der mykenischen Epoche war die Hauptaufgabe der Baukunst die Errichtung von Burgen und Königspalästen gewesen, bei den eigentlichen Hellenen aber mit ihrer schönen menschlichen Freiheit ist die höchste und lange Zeit fast einzige Aufgabe der Architektur das den Göttern geweihte Haus, der Tempel, dessen Besitz nicht auf einen einzelnen beschränkt, sondern der Gemeingut des ganzen Volkes war. Ausschließlich am Gotteshaus und für dasselbe scheinen sich die griechischen Bauformen entwickelt zu haben. Leider gähnt von der mykenischen Epoche bis zu den ältesten Tempelresten eine Lücke von sechs oder mehr Jahrhunderten. Fertig, wie Pallas Athene dem Haupt des olympischen Zeus entsprang, steht der Tempel vor uns; wie er geworden ist, darüber erhalten wir nur wenige und höchst unsichere Andeutungen, und doch muß eine lange Kette von Vorstufen zu dieser Höhe empor geführt haben. Aus dem einzigen uralten Beispiel, dem Heiligtum auf dem Berge Ocha in Euboia, können wir nichts herauslesen, weil wir nicht wissen, ob wir es als unmittelbaren Vorläufer des späteren Tempels oder als Sonderart anzusehen haben. Es besteht aus einer einfachen rechteckigen Cella, welche den Eingang auf einer Langseite zwischen zwei Fenstern hat. An mehreren der ältesten Tempeltrümmer scheinen einige später notwendige Bauglieder zu fehlen oder abweichend gebildet zu sein, aber wir können nicht entscheiden, ob darin Zwischenstufen gegeben sind. Wir wissen auch nicht, ob Vitruv, der römische Schriftsteller über Baukunst, recht hat, wenn er als älteste Form den Antentempel aufstellt, oder ob nicht etwa der Peripteros mit seiner rings um die Cella laufenden Säulenhalle ebenso alt ist; für beide Ansichten lassen sich gute Gründe anführen. So müssen wir uns also damit begnügen, den griechischen Tempel als fertiges Ganze hinzunehmen, über dessen Ursprung wir keine Rechenschaft geben können; er erscheint wie eine persönliche Schöpfung, was seiner Wirkung nur noch zum Vorteil gereicht.

Eins steht wenigstens für den dorischen Stil mit Sicherheit fest, daß der Steinstil durch Übertragung aus dem Holzbau entstanden ist. Ja an manchen Gebäuden scheinen selbst noch in später Zeit die oberen Teile aus Holz gewesen zu sein (vergl. auch Heraion zu Olympia S. 84). Es läge nahe anzunehmen, daß die Elemente der griechischen Baukunst aus dem Orient stammen, da auch griechische

Plastik, Malerei und Kunstgewerbe zuerst von dort ihre Formen übernahmen. Aber auch da lassen uns die Denkmäler und die Überlieferung im Stich. Wohl finden sich an einem Felsengrab zu Benihassan in Ägypten aus der 12. Dynastie (2380—2167 v. Chr.) Säulen, welche der dorischen Säule ähnlich sind; wohl scheinen die Spiralen des äolischen und des jonischen Kapitäls auf Asien zu weisen, aber Genaueres können wir darüber nicht angeben. Mögen nun auch

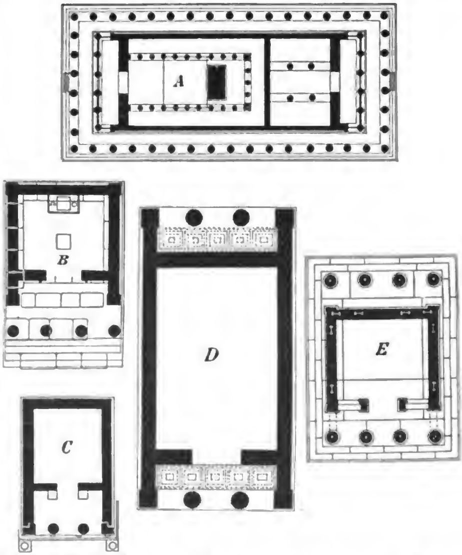


Abb. 22. Tempelgrundrisse. C. Antentempel, sog. Tempel der Themis zu Rhamnus. D. Doppelantentempel, Artemistempel zu Eleusis. B. Prostylos, sog. Tempel des Empedokles zu Selinus. E. Amphiprostilos, Athenaniketempel auf der Akropolis zu Athen. A. Peripteros mit amphiprostyler Cella, Parthenon zu Athen. Nach Baumeister, Denkmäler.

Einzelglieder aus dem Orient übernommen oder aus orientalischen Anregungen entstanden sein, das griechische Tempelgebäude im ganzen mit seiner tief durchdachten Herrlichkeit ist eine rein hellenische Schöpfung.

Schon in der ganzen Anlage des Tempels, abgesehen vom Stil, haben die Griechen eine höchst geistreiche Mannigfaltigkeit geschaffen. Das Grundmotiv ist immer dasselbe, eine rechteckige Cella mit dem Eingang an einer Schmalseite und eine Säulenhalle, aber die Kompositionen sind verschieden (Abb. 22).

Die einfachste Form ist der Antentempel (C). Die Längswände sind über die Eingangswand hinaus verlängert und endigen in eckigen Wandpfeilern, Parastaden oder Anten genannt. Zwischen den Anten stehen zwei das Gebälk tragende Säulen. Wiederholt

sich diese Anordnung auf beiden Seiten der Cella, so ist es ein Doppel-Antentempel (D). Springen die Anten nur wenig vor und steht davor eine Reihe von Säulen, von denen die beiden äußersten den Anten entsprechen, so heißt der Tempel Prostylos (B). Der Amphiprostylos hat diese Anordnung nach beiden Fronten. Ersterer ist selten; letzteren zeigt in ganz ausgebildeter Form keins der erhaltenen Denkmäler, sondern die Anten springen entweder nur an der Vorderseite oder an keiner Seite vor (E).

Diesen Tempelarten steht der Peripteros (A) gegenüber, bei welchem sich die Säulenhalle rings um die Cella herumzieht; die Cella ist dann entweder ein einfacher Bau von vier Außenwänden oder wie eine der bisher genannten Tempelformen gebildet. Fast immer finden sich drei Hauptteile in der Cella: Pronaos, Cella im engeren Sinne oder Naos, und Opisthodom. Bei einigen der ältesten Peripteroi sind an der vordern Schmalseite zwei Säulenreihen, so daß noch eine besondere Vorhalle entsteht. Diese überladene Form wird später nicht mehr verwendet. In einigen Fällen, bei denen schlechtes Material und große Verhältnisse nicht die Überspannung der Säulenzwischenräume gestatteten, lehnt der Säulenkranz in Form von Halbsäulen an die Cellamauer, dann heißt der Bau Pseudoperipteros. Der Peripteros kann noch eine Bereicherung dadurch erfahren, daß zwei Säulenreihen die Cella umgeben, dann wird der Tempel Dipteros genannt. Doch ist diese Form, welche der Säulenhalle ein zu großes Übergewicht gibt und durch die Vielzahl von Säulen das Auge verwirrt, im eigentlichen Griechenland nicht verwendet worden. Ist ein einreihiger Säulenumgang so breit, daß es aussieht, als sei eine innere Säulenreihe ausgefallen, dann sagt man, es ist ein Pseudodipteros. Ferner gab es Rundtempel: Monopteros ein Säulenkranz ohne Cella, Rund-Peripteros mit Cella. Eine Sonderform hatte seines Zweckes wegen der wahrscheinlich von Iktinos, dem Meister des Parthenon, erbaute Mysterientempel zu Eleusis. Die Cella war fast quadratisch und hatte im Innern sechs mit der Eingangswand parallele Säulenreihen von je sieben dorischen Säulen. Vor die Vorhalle mit vorspringenden Anten wurde später eine zwölfsäulige dorische Halle gelegt. Sonderformen kamen auch sonst vor aus verschiedenen Gründen, beim Erechtheion z. B. wegen der gegebenen Lage alter Kultmale, die überbaut werden mußten.

Die edelste Form ist der Peripteros, eine der höchsten Schöpfungen des Menschengeistes. Der Tempel ist auf einem, Krepidoma genannten Unterbau fest gegründet und wird durch diesen über das Alltägliche weihevoll emporgehoben. Drei oder mehr ringsum laufende Stufen „für mehr als menschliche Schritte“ (Burckhardt), zwischen die in der Mitte der Vorderseite kleinere eingeschoben sind, führen zu der obern Fläche des Unterbaus, dem Stylobat, hinauf. Dort erheben sich die Säulen und die Cella, letztere um ein oder zwei Stufen über den Umgang, Pteron, erhöht. Die Säulen sind aus nicht immer gleich hohen Trommeln zusammengesetzt. Durch Verjüngung nach oben und senkrechte Kanäle wird das kräftig Aufstrebende, durch eine leichte Schwellung des Schaftes (Entasis) in seiner unteren Hälfte, die Federkraft betont. Über den Säulen liegt das wagerechte Gebälk, aber nicht hart stoßen Kraft und Last aneinander, sondern durch das Kapitäl der Säule wird der Übergang vermittelt. Das Satteldach erzeugt an den Schmalseiten die Giebelfelder. „Der stumpfe Winkel des Giebels ist das Schlußergebnis der ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wieviel von strebender Kraft am Ende übrig ist.“ (Burckhardt.) Die Cella hat nur einen Zugang von der Vorderseite, weil außer den Priestern nur einzelne sie betraten zur Darbringung persönlicher Opfer oder zur Übergabe von Weihgeschenken; die größeren Kulthandlungen fanden im Freien an dem Altar vor der Front des Tempels statt. Meistens fiel das einzige Licht in die Cella durch die geöffnete Thür. In der dämmerigen Beleuchtung des Tempelinnern kam das helle und glänzende Material des Goldes und Elfenbeins, woraus das im

Hintergrund aufgestellte Götterbild während der Blütezeit der Kunst mit Vorliebe verfertigt wurde, und durch dessen Kostbarkeit man den Gott besonders zu ehren glaubte, vorzüglich zur Wirkung. Aus einer Stelle bei Vitruv entnehmen wir, daß es auch Hypaetraltempel gab, d. h. Gebäude, welche durch eine Öffnung im Dach Licht empfingen, aber wir wissen nicht, wie diese Öffnung gestaltet war, und in welchem Zusammenhang damit doppelgeschossige Säulenreihen gestanden haben, welche sich bei vielen Tempeln im Innern finden. Die Cella diente zum Wohngemach des Gottes und seines Bildes, der ganze Peripteros ist wie ein ausgespanntes Zelt darüber (Semper), die allseitig offene Säulenhalle ladet zum Betreten des Gotteshauses ein.

Bei einer so mathematisch regelmäßigen Konstruktion, welche aus lauter geraden Linien und rechten Winkeln besteht, kam es darauf an, das Gebäude nicht trocken und steif erscheinen zu lassen. Deshalb finden sich in Wirklichkeit keine einzige streng gerade Linie und nicht überall ganz rechte Winkel daran. Auch im übrigen wird unter Berücksichtigung optischer Gesetze die Regelmäßigkeit der richtigen und lebendigeren Wirkung zu Liebe nicht ganz durchgeführt: die Säulen rücken nach den Ecken zu näher aneinander, und die Ecksäulen werden dicker gebildet als die übrigen. Die horizontalen Linien des Unterbaus und des Gebälks sind etwas nach oben gewölbt. Säulenkranz und Cella lehnen nach innen zurück, das Gebälk weicht in der Mitte etwas mehr nach einwärts als an den beiden Enden.

Wesentlich zur Wirkung der Tempel trug ihre Bemalung bei. Die meisten waren aus oft sehr ungleichmäßigem Poros oder Muschelkalk gebaut und mit einer feinen Stuckschicht überzogen, welche die Grundlage für die Farbe bildete. Auch wenn der Tempel aus Marmor war, wurde das Weiß des Gesteins durch Beizung und Bemalung gemildert. Einzelne Glieder waren sehr kräftig gefärbt und wurden dadurch gegen einander herausgehoben, viele Ornamente waren aufgemalt.

Der einheitliche Grundgedanke, der Gegensatz und das Zusammenwirken von Kraft und Last, wird an den einzelnen Gliedern ausgeführt und tönt bis in die feinsten Einzelheiten nach. Die Art, wie das ausgedrückt wird, hat die verschiedenen Stile geschaffen, und zwar knüpft sich deren Hauptausbildung an je einen der drei großen griechischen Stämme. Wir haben den dorischen, jonischen und äolischen Stil. Der letztgenannte erlischt wahrscheinlich schon im 5. Jahrhundert, und ungefähr zu derselben Zeit tritt, aber keineswegs als Ersatz, ein neuer, der korinthische Stil hinzu.

Der dorische Stil.

Der folgerichtigste Stil ist der dorische (Abb. 23 u. 24). Die Säulen wachsen unmittelbar aus dem Stylobat empor, „als erdgeborne Kraft bedürfen sie der Basis nicht" (Burckhardt). Ihre Höhe beträgt zwischen kaum 4 und 6½ unteren Durchmessern, je später desto schlanker sind sie gebildet. Die Kanäle stoßen in scharfen Kanten aneinander: dadurch, daß nichts von der Säulenoberfläche stehen geblieben ist, empfindet das Auge den festen tragenden Kern möglichst unmittelbar. Das oberste Stück der Säule wird durch einen oder mehrere Einschnitte (o) abgeteilt und bildet den Hals (n). In der frühern Zeit ist der Hals hohlkehlenartig eingeschnürt und mit Blättern belegt. Das Kapitäl besteht

aus Echinus (l) und Abakus (k), ersterer ist als Kreis von Blättern gedacht, auf denen die viereckige Abakusplatte lastet und sie nach außen so umbiegt, daß ihre Spitzen die Wurzeln berühren. In der ältesten Zeit ist die Linie des Echinus weich und ladet weit aus, je später desto straffer und steiler wird er gebildet. Die Blattwurzeln werden umfaßt und zusammengehalten von drei bis fünf Bändern, Ringe (m) genannt. Die Blätter wurden auf dem kesselförmigen Echinus durch Bemalung angedeutet. Der Abakus dient

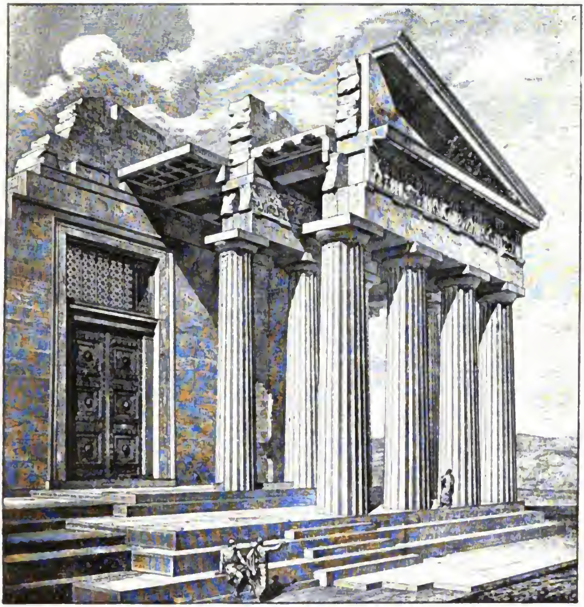


Abb. 23. Durchschnitt durch die Vorderseite des Parthenon zu Athen. (Dorischer Stil.) Nach den Wiener Vorlegeblättern.

dem Gebälk als Auflager und ist nicht ein überleitendes, sondern ein passives Glied, was durch ein aufgemaltes Mäanderschema gekennzeichnet wird.

Das Gebälk besteht aus Epistyl (oder Architrav) (i) und Fries (e—h). Ersteres ist ein gerader Balken über den Säulen und bildet die feste einheitliche Grundlage des Oberbaus. Darüber liegt eine schmale Leiste oder Taenia (g) als passives Zwischenglied mit aufgemaltem Mäander. Im Fries wechseln Triglyphen und Metopen (f). Erstere sind wahrscheinlich als Köpfe von quer über den Bau liegenden Balken aufzufassen und aus dem Holzstil übernommen. Durch die Gestaltung ihrer Vorderseite wird das Tragen ausgedrückt. Sie sind nämlich mit zwei ganzen und zwei halben senkrechten Furchen und Schlitzen versehen (daher der Name Triglyphe, Dreischlitz) und setzen durch die zwischenliegenden Stege die

Aufwärtsbewegung fort, nach oben schließen sie mit einem niedrigen Abakus (e) ab, der das Auflager für das Gesims bildet. In den ältesten Zeiten waren die Räume zwischen den Triglyphen, die Metopen, wahrscheinlich offen. An den uns bekannten Bauten sind sie durch Steinplatten geschlossen, welche meist durch Malerei oder Relief verziert sind und oben ebenfalls einen kleinen Abakus haben. Als dekorative Fortsetzung der Triglyphen nach unten dient unterhalb der Tänia je eine kleine Platte, die Regula (h), unter der sechs kleine Pflöcke hängen, Tropfen, Guttae, genannt. Die Triglyphen stehen abwechselnd über der Mitte einer Säule und der eines Säulenzwischenraumes; nur gegen die Ecke rücken sie etwas weiter aus einander, so daß der Fries an jeder Seite mit einer Triglyphe schließt.

Über das Gebälk kragt das Kranzgesims (Geison, c) vor; es ist stark unterschnitten, und an der Unterseite klebt über jeder Triglyphe und Metope eine Hängeplatte, Via (d), von der Breite der Triglyphen, mit drei Reihen von je sechs Tropfen, ein vortrefflicher Ausdruck für das Schweben des Kranzgesimses. Nach oben schließt das Gesims mit einem dorischen Kyma ab (b). An der Innenseite sind Epistyl und Fries glatt. Das Kyma oder die Welle besteht dem Gedanken nach aus einer Reihe von Blättern, welche durch Belastung von oben mit ihren obern Enden nach außen niedergedrückt werden, wodurch diese Belastung ihren tektonischen Ausdruck erhält. Das dorische Kyma wird plastisch nur profiliert, das Blattschema war aufgemalt (Abb. 26). Ein solches Kyma ist auch der Echinus.

Eine Erinnerung an den Holzbau sind auch die Anten. Sie sind aus den Bohlen hervorgegangen, welche die Lehmwände vorn zusammenhielten und abschlossen. Als Teil der Wand werden sie dadurch bezeichnet, daß sie gewöhnlich keine Basis haben und keine oder geringe Verjüngung, keine Schwellung und keine Kanäle zeigen. Der Hals springt ein wenig vor und ist durch aufgemalte Palmetten als nach oben wirkend charakterisiert. Das Kapitäl besteht aus dorischem Kyma und Abakus. Die Cellawand schließt oben mit Tänia und Kyma, oder es wiederholt sich das Triglyphenschema, oder ein reliefierter Fries nach jonischer Art umfaßt als Borde das ganze Gebäude.

Die Decke des Innern scheint meistens aus Holz bestanden zu haben. In geistreicher Weise war die Decke des Umgangs aus Stein gebildet. Die sie tragenden Querbalken freilich lagern über dem Fries und entsprechen nicht, wie es sein sollte, den aus den Balkenköpfen hervorgegangenen Triglyphen. Die eigentliche Decke besteht aus Steinplatten, Kalymmata, denen man gesucht hat für den Eindruck möglichst viel an Masse zu nehmen, indem sie durch reliefartig vorspringende Leisten an der untern Seite in Felder geteilt sind und innerhalb dieser kleine Vertiefungen haben. Den Grund der Felder suchte man für das Auge zu entfernen, indem man auf blauer Unterlage goldne Sterne malte, die also in freier Luft zu schweben schienen.

Die Regen- und Deckziegel des Daches lagen auf den Latten des hölzernen Dachstuhles. Am Gesims entspricht jeder Reihe Deckziegel ein Stirnziegel. Zuweilen tritt dafür eine über dem ganzen Kranzgesims entlang laufende Sima (a) ein, eine Rinne mit aufgebogener ausbuchtender Vorderwand, welche mit aufgerichteten Blättern bemalt ist, dem Ausdruck der freien Endigung nach oben. Auf den Ecken der Giebel stehen Akroteria, in der Mitte durch eine ganze, an den Seiten durch je eine halbe Palmette, oder durch Figuren, Dreifüße u. s. w. gebildet.

Der älteste, wenigstens in seinen untern Teilen erhaltene Bau ist das Heraion zu Olympia, doch wissen wir nicht, ob sein Grundplan von der Entstehung her unverändert geblieben ist. Zahlreicher treten die Denkmäler erst mit dem Ende des 7. Jahrhunderts auf. Die erste Epoche bis in den Anfang des 6. Jahrhunderts hat Semper die des laxarchaischen Stils genannt, weil der Bau noch nicht seine volle und straffe Durchbildung erlangt hat. Die Cella ist lang und schmal, der Säulenumgang breit. Die Säulen sind weit aus einander gestellt, dick und niedrig, stark verjüngt und stark geschwellt. Die Kapitäle laden weit aus, der Säulenhals ist als Hohlkehle gestaltet, die vordere Kante des Epistyls tritt weit hinter die Vorderkante des Abakus zurück bis zur Senkrechten über dem obern Umfang der Säulen. Das Gebälk und das Kranzgesims sind hoch und schmal, das Epistyl ist höher als der Fries, so daß die Triglyphen niedrig und gedrückt erscheinen, das Giebelfeld ist unverhältnismäßig hoch. Der Grundplan ist immer der des Peripteros, zuweilen mit zwei Säulenreihen an der Front. Das Material ist und bleibt bis in die Blütezeit hauptsächlich Poros. Die Hauptbauten sind die Tempel D und C



Abb. 24. Dorisches Gebälk.

a. Sima; b. Dorisches Kyma (Abschluß des Kranzgesimses nach oben); c. Kranzgesims (Geison); d. Hängeplatte (Via) mit Tropfen; e. Abakus der Triglyphen und Metopen; f. Triglyphen und Metopen; g. Tänia; h. Regula mit Tropfen; i. Epistyl (Architrav); k. Abakus; l. Echinus; m. Ringe; n. Hals; o. Einschnitte; p. Säulenschaft. Nach Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen.

im Selinus, der sogenannte Demetertempel und die sogenannte Basilika in Paestum. — Etwa die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts umfaßt der streng archaische Stil. Man fängt an die Schwere zu mildern, indem die Säulen höher werden und der Echinus ein strafferes Profil bekommt. Das Gebälk dagegen bleibt noch hoch, aber es wird ein besseres Gleichgewicht zwischen Epistyl und Triglyphenfries hergestellt, der Giebel wird weniger

hoch gebildet. Die Hohlkehle des Halses wird meistens noch beibehalten. Im ganzen ist größere Harmonie erreicht. Auch in dieser Periode sind weitaus die meisten Denkmäler in den Kolonien. Die Tempel F und G zu Selinus, letzterer von kolossaler Größe und nicht vollendet, der sog. Tempel des Herakles zu Pompeji. Besonders altertümlich erscheinen der sog. Tempel der Artemis zu Syrakus und der Tempel von Korinth. Am Tempel zu Assos sind manche Einzelheiten anormal, namentlich die Ausschmückung des Epistyls mit Reliefs, was auf die Einwirkung assyrischer Bauten zurückzuführen ist. — Um die Mitte des 6. Jahrhunderts beginnt der dorische Stil zu seiner vollen Reife zu gelangen. Die Cella wird breiter und der Umgang schmaler, es kommt ein richtiges Verhältnis zwischen beiden zu stande. Pronaos und Opisthodom werden mit der Säulenstellung in Antis gebildet. Die zweite Säulenstellung an der Front kommt nicht mehr vor. Es wird so eingerichtet, daß den Endigungen der Wände möglichst eine Säule des Kranzes entspricht. Die Säulen schießen schlanker auf, ihre Verjüngung und Schwellung wird mäßiger. Der Hals wird nicht mehr ausgeschnitten und der Echinus erhält eine schöne straffe Form. Die vordere Epistylkante rückt mehr vor, das Gebälk wird leichter. Beispiele sind der schöne, wohl erhaltene Tempel des Poseidon zu Paestum, mit doppelgeschossigen Säulen und Emporen im Innern, die vier Tempel zu Akragas (Girgenti), besonders der fast noch ganz erhaltene sog. Tempel der Concordia und der sog. Tempel der Juno Lacinia. Die von letzterem noch aufrecht stehende Säulenreihe der Längsseite übertrifft an Schönheit der Verhältnisse den Concordientempel weit. Der unvollendete Tempel des Zeus zu Akragas war ein kolossaler Pseudoperipteros; über den unteren Wandpfeilern der Cella standen riesige Telamonen als Träger des Gebälks. Ferner zwei Tempel zu Selinus A und E, einer zu Egesta, der Tempel der Athena zu Syrakus und der des Apollon zu Delphi. — In der angegebenen Richtung sich fort entwickelnd erreichte der Stil in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts seine volle Blüte im griechischen Mutterlande, wie der Athenatempel zu Aegina und der Zeustempel zu Olympia beweisen. Zu vollendeter Feinheit aber wurde er auf attischem Boden ausgebildet. Während bisher Poros das Hauptmaterial geblieben und höchstens einzelne Teile in Marmor ausgeführt wurden, werden jetzt die ganzen Gebäude aus Marmor errichtet. Die Verhältnisse erhalten die denkbar edelste Schönheit, jeder einzelne Teil wird in dem vornehmen Material zu köstlichster Feinheit gestaltet. Kraft und Last werden auf das genaueste gegen einander abgewogen, und die Schärfe und Sauberkeit der Ausführung ist bewunderungswürdig. Des reichen Schmuckes wegen werden auch einige passende Elemente vom Jonischen herüber genommen. So treten uns der Parthenon, die Propyläen, das sog. Theseion zu Athen, der Tempel auf dem Vorgebirge Sunion, der Mysterientempel zu Eleusis und der Tempel des Apollon zu Phigalia in ihren Resten entgegen. Ihnen reihten sich zwei Tempel zu Rhamnus an. — In der spätern Zeit wird die Schlankheit bis zu affektierter Leichtigkeit und Eleganz gesteigert, welche dem Charakter des Stils widerspricht. Die Formen werden

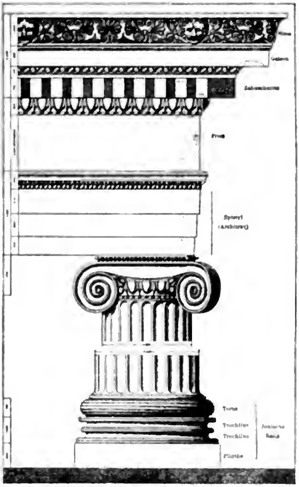


Abb. 25. System des jonischen Stils vom Athenatempel zu Priene. Nach Baumeister, Denkmäler.

trockener und unlebendiger. Den Übergang bildete der von Skopas erbaute Tempel der Athena zu Tegea und das Metroon zu Olympia. Von anderen Bauten sind erwähnenswert der große Tempel auf Samothrake, die Halle, welche König Attalos II. von Pergamon zu Athen erbaute, und der Tempel der Athena zu Pergamon. (Genaueres über einzelne Bauten weiter unten; s. Register.)

Der jonische Stil.

Das Prinzip des dorischen Stils ist strengste Unterordnung alles einzelnen, kein Glied hat eigene Berechtigung, sondern geht sozusagen ganz in seiner amtlichen Funktion auf. Das entspricht dem festen Gefüge der dorischen Staaten. Im jonischen Stil dagegen kommt jedes Glied zu seinem individuellen Recht, wie es dem jonischen Stamme gemäß ist, und alle wirken gleichsam freiwillig zu schöner und edler Harmonie zusammen. Im höchsten Grade bewunderungswürdig ist es, mit wie leisen Veränderungen bei gleichem Aufbau ein ganz andres Charakterbild geschaffen ist, man erhält dadurch den Eindruck eines unerschöpflichen Reichtums an Gestaltungskraft. Nie wieder sind zwei Stile einander so ähnlich und doch so grundverschieden gewesen, nie wieder in der Welt sind von einem Volk gleichzeitig drei Stile nebeneinander erfunden und verwertet worden, ja es tritt, wenn auch weniger selbständig, noch ein vierter, der korinthische, dazu.

Gleich beim Aufsteigen der jonischen Säule vom Stylobat kommt das Individuelle zum Ausdruck (Abb. 25), indem sie durch eine Basis als etwas für sich bestehendes gekennzeichnet wird; und wie reich ist schon diese gebildet! Sie besteht aus einer viereckigen Unterlage (Plinthe), zwei Hohlkehlen (Trochilus), die durch Rundstäbe begrenzt und verbunden sind, und einem Wulst (Torus). Letzterer ist meist von horizontalen Gurten oder von Flechtwerk umschnürt. Da der Säulenschaft nicht ganz im Tragen aufgeht, bleiben zwischen den fast halbkreisförmigen Kanälen Stege stehen. Die Säule ist höher und schlanker als die dorische, ihre Höhe wechselt zwischen 9 und 10 Durchmessern, Verjüngung und Schwellung sind geringer, um die leichtere Mühe des Tragens anzudeuten. In einem graziösen Ablauf geht der Schaft unten in die Basis und oben in das Kapitäl über. Dieses ist unten von einem Perlstabe oder Astragal umschnürt. Darüber befindet sich ein niedriger Echinus mit jonischem Kyma, d. h. überfallenden Blättern, die plastisch gebildet sind; dieses Kyma wird auch Eierstab genannt (Abb. 26). Darauf liegt das Volutenglied, ein Polster, welches in der Mitte nach unten ausbiegt, an zwei Seiten überhängt, und dessen Enden spiralförmig aufgerollt sind. Vortrefflich wird dadurch einerseits die Federkraft ausgedrückt, andererseits die Säule als für sich bestehendes Glied bezeichnet, indem die überhängenden Spiralen sie für die Gesamtansicht nach oben hin abschließen. Die Seiten des Kapitäls sind von Front- und Rückansicht verschieden, man sieht auf die aufgerollten Polster, welche durch Gurte zusammengehalten werden. Das ist für die Ecksäulen ein Mißstand, und man hat sich mehr übel als wohl damit geholfen, daß man die beiden Außenseiten als Stirnflächen und die beiden andern in der Weise der Seitenansicht behandelte, wobei die beiden aneinander stoßenden körperlosen Eckvoluten der Fronten in die Diagonale gebogen werden. Ein schwerer Abakus wie der dorische würde für diesen Stil zu ernst erscheinen, daher ist der jonische ganz niedrig und mit einem plastischen Kyma verziert. Das Gebälk besteht wie im dorischen aus Epistyl und Fries, und

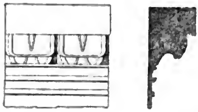
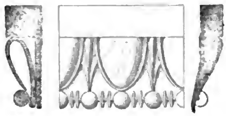
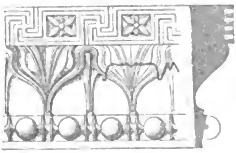
a

b

c


Abb. 26. a. Dorisches, b. jonisches und c. lesbisches Kyma. Nach Baumeister, Denkmäler.

zwar ersterer aus drei übereinander liegenden Streifen, von denen jeder obere über den unteren vorkragt, vielleicht eine Erinnerung an hölzernen Bretterbeschlag. Der Fries ist ganz glatt und zur Aufnahme von Reliefs ersehen, wodurch ihm bedeutende Selbständigkeit verliehen wird. Der Vorliebe für plastische Verzierung ist es auch zuzuschreiben, daß alle Kymata, jonische und lesbische (siehe Abb. 26) plastisch gebildet sind. Mit einem solchen Kyma und darunter laufendem Astragal schließt der Fries nach oben ab. Zwischen Epistyl und Fries liegt ein Kyma, unten eingefaßt durch einen Astragal und oben begrenzt von einem aufrechtstehenden Karnies, durch dessen freie Endigung die Selbstständigkeit selbst bei diesem kleinen Gliede besonders betont wird Das Innere des Gebälks ist dem Äußern gleich. Das Kranzgesims besteht aus Zahnschnitt, wahrscheinlich erinnernd an die Köpfe von Latten, Astragal und Kyma, und der unterschnittenen Hängeplatte. Darüber ragt die Sima auf, reich mit skulpierten Ornamenten geschmückt. Die Wände der Cella haben Basis und Kapitäl, die Anten haben die Basis der Säule, Hals und Kapitäl sind mit Astragal, Anthemien und Kymata geschmückt. — Seine edelste Ausbildung sollte der jonische Stil in Attika erhalten, so daß man einen attisch-jonischen Stil unterscheiden kann (Abb. 27). Die attische Basis hat keine Plinthe und besteht aus zweifachem Torus mit einem Trochilus dazwischen, der von zwei Plättchen eingefaßt ist. Die Basis verjüngt sich nach oben und bereitet somit auf die Verjüngung der Säulen vor. Diese schönste Form ist in den spätern Stilen, welche antike Elemente benutzten, in alleiniger Geltung geblieben. Die attische Säule erreicht nur die Höhe von 8—9½ Durchmessern und hat einen besonderen Hals, der mit einem skulpierten Anthemienkranz und darunter liegendem Astragal geschmückt ist. Über dem Echinus liegt ein skulpiertes Thorusgeflecht und das Polster besteht aus drei Spirallinien. Die Zahnschnitte fehlen. Am meisten aber beweisen die Baukünstler auf hellenischem Mutterboden die Feinheit ihres Geschmacks dadurch, daß sie die jonische Säule nicht in peripteraler Stellung anwendeten, und also den Konflikt der Ecksäulen vermieden, sondern nur prostyl, zwischen Anten oder im Innern der Tempel.

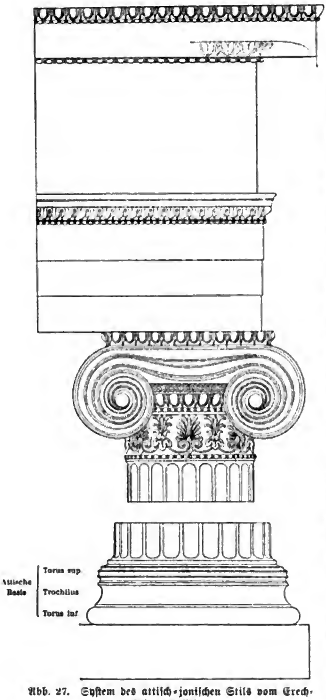


Abb. 27. System des attisch-jonischen Stils vom Erechtheion zu Athen.
Nach Baumeister, Denkmäler.

Während uns die Denkmäler des dorischen Stils außer nach dem eigentlichen Hellas hauptsächlich nach den westlichen Kolonien geführt haben, finden wir die Reste der jonischen Bauten in den jonischen Kolonien des Ostens. Leider sind die Gebäude bis zum 5. Jahrhundert nur in so geringen Spuren erhalten, daß wir die historische Entwickelung nicht wie beim dorischen Stil verfolgen können. Der jonische Stil ist ein Marmorstil, seine feinen Formen sind in einem gröberen Material nicht denkbar, alle erhaltenen

Bauten sind aus Marmor und in den Kolonien in großen Verhältnissen. Die ältesten Tempel waren: das Haraion zu Samos, zu Anfang des 6. Jahrhunderts von Rhoikos und Theodoros erbaut; letzterer hat auch den älteren Tempel der Artemis zu Ephesos begonnen, welcher von Chersiphoon und Metagenes weiter geführt und erst nach 120 Jahren durch Paionios und Demetrios von Ephesos vollendet wurde. Der Überlieferung nach steckte ihn in der Nacht, in welcher Alexander der Große geboren wurde, Herostratos in Brand, um sich einen berühmten Namen zu machen; darauf wurde er durch Deinokrates wieder erbaut. Bei beiden ephesischen Tempeln war, wie die Überreste beweisen, an einem Teil der Säulen das untere Ende des Schaftes mit Relieffiguren verziert. Paionios erbaute zusammen mit Daphnis von Milet auch den Tempel des Apollon Didymaios zu Milet. Dem 5. Jahrhundert gehört das Nereidendenkmal zu Xanthos, dem 4. das Mausoleum an, letzteres von Pythios erbaut. Derselbe Meister errichtete auch den Marmortempel der Athena zu Priene. Aus dem 2. Jahrhundert stammte der große Altarbau zu Pergamon. Im eigentlichen Hellas wurde der jonische Stil außer im Innern von Gebäuden, ganz im Gegensatz zu den Kolonien, nur an kleineren Bauten verwertet, so beim Tempel der Athena Nike und dem Erechtheion, beide auf der athenischen Burg, und dem Rundbau des Philippeion zu Olympia. (Genaueres über einzelne Bauten weiter unten; s. Register.)

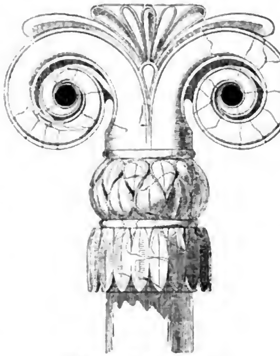


Abb. 28. Äolisches Kapitäl. Nach Koldewey.

Der äolische Stil.

Die Ausgrabungen und Beobachtungen der letzten Zeit haben das Dasein noch eines dritten ursprünglichen Stils ergeben, so daß jetzt jeder der drei großen griechischen Stämme durch einen Baustil vertreten ist. Wir kennen von dem äolischen Stil nichts weiter als das Kapitäl (Abb. 28) und wissen daher nicht, wie weit er im übrigen selbständig war. Das Kapitäl bestand aus drei Teilen, einem frei überfallenden Blattkranz, einem in sich geschlossenen Kymation und dem Volutenglied. Letzteres unterscheidet sich von dem jonischen dadurch, daß die beiden Voluten nebeneinander senkrecht aufsteigen. Dieses Kapitäl ist nicht etwa als eine Vorstufe des jonischen anzusehen, sondern bezeichnet neben diesem einen selbständigen Stil. Wir kennen es von den Resten des wohl aus dem 7. Jahrhundert stammenden Tempels zu Neandria in der Troas, von den Resten aus Kulumdado auf Lesbos und aus dem äolischen Aegae, von vorpersischen Fundstücken auf der Akropolis von Athen, ferner von Stuhl- und Klinefüßen und von architektonischen Darstellungen auf Gefäßen. Schon während des 5. Jahrhunderts scheint das äolische Kapitäl außer Gebrauch gekommen zu sein, wahrscheinlich weil dem aufs höchste gesteigerten feinen Kunstgefühl dieser Zeit sein Mangel an architektonischer Konzentration mißfiel.



Abb. 29. Korinthisches Kapitäl vom Lysikratesdenkmal zu Athen.

Der korinthische Stil.

Die Unzuträglichkeiten, welche sowohl der dorische als der jonische Stil bei peripteraler Anlage mit sich bringen, sind gänzlich überwunden beim korinthischen, und schon deshalb erscheint es glaubwürdig, daß dieser Stil nicht, wie man angenommen hat, ebenso alt als die beiden andern, sondern daß er eine überlegte Verbesserung jener ist: dann aber liegt kein Grund vor, Vitruvs Angabe zu bezweifeln, daß der Bildhauer Kallimachos diesen Stil in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts erfunden habe, vielmehr spricht die Einfachheit der ältesten erhaltenen Kapitäle, aus dem Tempel von Phigalia und vom Tholos des Polyklet, dafür. Die Einzelheiten von Vitruvs Bericht allerdings: Kallimachos habe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens einen Korb gesehen, welcher zufällig auf eine Akanthuswurzel gestellt und von den Blättern und Ranken der Pflanze umwachsen war, und das habe ihm den Gedanken für das Kapitäl eingegeben, werden wohl apokryph sein. Die erste dekorative Verwendung des Akanthus, welcher wirklich an den Gräbern der Alten wuchs, findet sich in den giebelförmigen Bekrönungen attischer Grabstelen, und dieses mag nicht nur dem Kallimachos die Anregung zur Bildung des Kapitäls gegeben haben, sondern auch der thatsächliche Untergrund der poetischen Fabel sein. Die Eigentümlichkeit des korinthischen Stils beruht hauptsächlich in diesem Kapitäl. Es kann verschieden gebildet sein, immer aber liegt die Korbform zu Grunde, nur die Blätter und Voluten, die es schmücken, sind mehr oder weniger kompliziert. Die reichste Ausbildung hat es am Lysikratesdenkmal in Athen erfahren (Abb. 29). Zu unterst Schilfblätter, die ursprünglich durch einen Astragal von Bronze zusammengehalten wurden, darüber ein Kreis von Akanthusblättern und schließlich in geistreicher Überführung aus dem Rund in das Quadrat Ranken, die sich an den Ecken zu Voluten umbiegen. Die Abakusplatte ist nicht einfach quadratisch, sondern an den vier Seiten in der Mitte eingezogen und an den Ecken abgestumpft. Dieses nach allen vier Fronten gleiche Kapitäl eignet sich vortrefflich zu jeder Art von Stellung, und da das Gebälk und Gesims der Regel nach jonisch gebildet sind, ist auch die zweite Schwierigkeit, die der dorischen Ecktriglyphen, überwunden. Aus diesem Grunde ist in nachantikem Gebrauch hauptsächlich das korinthische Kapitäl beibehalten worden.

Die griechischen Hauptbauten korinthischen Stils sind das Denkmal des Lysikrates (4. Jahrhundert), der sog. Turm der Winde (1. Jahrhundert) und der große Tempel des olympischen Zeus zu Athen, ursprünglich im dorischen Stil begonnen und erst unter Hadrian im korinthischen vollendet. (Genaueres über die einzelnen Bauten weiter unten; s. Register.)

Das Zeitalter der archaischen Kunst nach Herausbildung des rein Griechischen.

1. Anfänge der monumentalen Plastik.

Die ersten Versuche zur Einzeldarstellung der menschlichen Gestalt haben die Griechen an ihren Götterbildern gemacht. In der ältesten Zeit glaubte man, daß die Götter ihren Wohnsitz in Bäumen hätten; später verehrte man sie unter der Gestalt vom Himmel gefallener Steine, oder das Holz der heiligen Bäume wurde zu geheiligten Pfählen, Balken und Brettern verarbeitet, es bildete sich also ein Fetischdienst heraus, wie ihn alle Völker zuerst haben. Die Fetische wurden mit kostbaren Gewändern bekleidet. Nur eine Stelle der Ilias könnte man auf direkte Erwähnung eines Götterbildes deuten, wo erzählt wird, daß die troischen Frauen der Göttin Athene ein Gewand als Weihgeschenk auf die Knie legen. Da es aber nicht recht möglich ist, diese älteste Statue als ein Sitzbild zu denken, ist der Ausdruck vielleicht nur bildlich in Bezug auf die wirkliche Göttin gemeint. Erst in der Odyssee gehören Tempel zu den notwendigen Gebäuden jeder Stadt, und somit hat es auch Götterbilder gegeben. Ein erster Fortschritt bestand darin, daß man begann, an den Idolen die Form eines Menschen anzudeuten, Kopf, Brust, die Arme in kleinen Stümpfen oder fest an den Körper gedrückt, die Beine zusammengepreßt und die Augen geschlossen. Das Material dieser Xoana, wie sie die Griechen nannten, blieb lange Zeit Holz, schon weil dieses am leichtesten zu bearbeiten ist. Bis in die späteste Zeit des Griechentums sind einzelne altehrwürdige Xoana aufbewahrt worden, sie galten für besonders heilig und wurden mit aller erdenklichen Sorgfalt gestützt und ausgebessert, wenn das morsche Holz zusammenzufallen drohte; wie heute noch die alte Form des byzantinischen Madonnenbildes besonders heilig gehalten, in den Kirchen verehrt und in immer neuen Buntdrucknachbildungen auf den Markt gebracht wird. Jetzt sind die alten Xoana längst in Staub zerfallen, aber kleine Terrakottanachbildungen, welche namentlich in Böotien gefunden sind, und den Bauern als Hausfetische dienten, zeigen uns noch heute ihre Form.[1]

Diese älteste Periode ihrer statuarischen Kunst hatte die Phantasie der Griechen mit fabelhaften Überlieferungen umkleidet. Sie erzählten von dämonischen Metallarbeitern, den Daktylen am phrygischen Ida und den Telchinen auf Rhodos, Kreta und Cypern. Schon die Namen deuten auf die Erfindung hin, denn Daktylen heißt Finger, ihre Einzelnamen bedeuten Hammer, Zange, Ambos. Als der Stammvater aller späteren Künstler wurde Daidalos angesehen, welcher der Sage nach Baumeister und Bildhauer war. Seine Bauthätigkeit erstreckte sich auf Kreta, wo er für Minos das Labyrinth errichtete, Sicilien und Sardinien. In der Plastik soll er den ersten großen Schritt zur Belebung der Bilder gemacht haben, indem er die Arme vom Körper und die

Beine von einander löste, die Augen öffnete. Die griechische Überlieferung kann sich nicht genug thun in seinem Lobe: die Bilder waren so lebendig, daß man sie in Fesseln schlug, damit sie nicht davon liefen; Herakles warf nach einer Statue mit Steinen, weil er sie im Dämmerlicht für einen lebenden Menschen hielt. Später nahmen die Athener Daidalos als den Ihrigen in Anspruch, so daß Daidaliden gleichbedeutend wurde mit athenischen Bildhauern. Glücklicherweise aber sprechen aus jener frühen Zeit nicht nur fabelhafte und verworrene Überlieferungen zu uns, sondern erhaltene Denkmäler. Die Ausgrabungen der beiden letzten Jahrzehnte, welche überall auf griechischem Boden von deutscher, französischer, amerikanischer, griechischer und englischer Seite unternommen worden sind, haben eine solche Fülle von Werken der ältesten griechischen Plastik zum Vorschein gebracht, daß wir den ganzen Entwickelungsgang von den bescheidenen, aber immer schon planmäßigen Anfängen an überblicken können, ja daß wir über die Geschichte der griechischen Kunst heute sehr viel besser unterrichtet sind, als die Griechen es jemals selber waren, und im stande sind, viele fälschliche Berichte und Ansichten der Alten als solche zu erweisen und zu berichtigen.

Auf den Inseln und in Kleinasien entfaltete sich die griechische Kultur früher als im Mutterlande. Dort hatte sich ein frisches und wagemutiges Volk von Seefahrern herangebildet, welches einen großen Teil des Handels im Mittelländischen Meer an sich gerissen hatte, durch die Berührung mit orientalischer Kultur befruchtet und zu selbständigem Schaffen angeregt wurde. Dazu kam der aufblühende Reichtum der Städte, welcher nach schmückender Ausgestaltung des Lebens verlangte. Die Epheser, die Samier und die Milesier errichteten damals ihre gewaltigen Tempel. Auf einer der Inseln, auf Paros, wurde der beste Marmor gebrochen, welchen die Griechenwelt besaß, und dessen glänzendes Korn, warmes Weiß und schöne Transparenz unübertroffen sind. Die Insel Delos war der religiöse Mittelpunkt von ganz Jonien, und für die hochverehrten Heiligtümer des Apollon und seiner göttlichen Schwester Artemis wurden zahlreiche Statuen als Weihgeschenke gestiftet. Eine der Inseln, Chios, nannten schon die Alten als erste Stätte der Bildhauerkunst; wir können nach den neuesten Ausgrabungen ihre Angabe berichtigen, und der Insel Naxos, welche der Marmorstätte Paros benachbart ist, diesen Ruhm zuerkennen.


Abb. 30. Weibliche Statue aus Delos. Weihgeschenk der Nikandre von Naxos. Athen. Nach Originalphotographie.


Abb. 31. Weibliche Statue aus Samos. Weihgeschenk des Cheramyes. Paris. Louvre. Nach Originalphotographie.

Im Mutterlande schwingen sich im Laufe des 7. Jahr-

hunderts ehrgeizige Männer aus dem aristokratischen Regiment der Städte zur Tyrannis empor und suchten durch den Glanz des Hofhaltes und Begünstigung der Kunst das Volk zu blenden und zu beschäftigen. Kypselos von Korinth (seit 655 Tyrann) baute zu Delphi ein Schatzhaus, in Olympia ließ er ein aus Gold getriebenes Kolossalbild des Zeus aufstellen, sein Sohn Periander stiftete die oben besprochene Lade in das Heraion, der Tyrann Myron von Sikyon baute zu Olympia ein Schatzhaus, Theagenes von Megara legte eine Wasserleitung und ein schönes Brunnenhaus an, der 548 verbrannte Tempel zu Delphi wurde auf Kosten der Alkmäoniden von Athen, die damals in der Verbannung lebten, wieder erbaut.

Die frühesten Denkmäler bezeugen, daß die Steinskulptur aus der Holzbildnerei hervorgegangen ist, und schon hier zeigt sich die charakteristische Eigenschaft der griechischen Künstler, nirgends gewaltsam und sprungweise zu verfahren, sondern eins langsam aus dem andern zu entwickeln und zur Grundlage der bildenden Kunst die Ausbildung der Form zu machen. Der Ursprung aus dem Brett, Balken und runden Stamm wird nicht verleugnet. Aus dem Brett sind die Formen einer weiblichen Statue im Museum zu Athen (Abb. 30) entsprungen, welche durch eine Inschrift als Weihgeschenk der Nikandre von Naxos an die delische Artemis bezeichnet und durch den Buchstabencharakter in das 7. Jahrhundert verwiesen wird. Bei einer andern Statue, einem Weihgeschenk des Cheramyes an Hera, aus Samos in den Louvre verbracht (Abb. 31), erkennt man das aus dem runden Stamm gearbeitete Vorbild. Diese Statue kann erst in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts gesetzt werden und zeigt, wie lange die aus dem Holzstil abgeleiteten Formen in Herrschaft blieben. Gestalten dieser Art werden die Brüder Bupalos und Athenis gearbeitet haben, welche die Alten den Ruhm von Chios nennen. Einige glauben, daß wir das Werk eines andern chiotischen Künstlers, des Archermos, Sohnes des Mikkiades, in der auf Delos gefundenen Statue einer Nike besitzen, während andre die Zusammengehörigkeit der Statue und der die Künstlerinschrift tragenden Basis bestreiten. In



Abb. 32. Statue des Chares von der heiligen Straße bei Milet. London. Britisches Museum. Nach Originalphotographie.

dieser Gestalt wird zum erstenmal die Darstellung des Laufens versucht; die von der altertümlichen Kunst dafür gefundene Formel ähnelt dem Knien. (Vergl. die Metope von Selinus, Abb. 39.) Die antiken Schriftsteller wissen an jener Zeit namentlich die technischen Erfindungen zu preisen, und in der That scheinen diese zu den damaligen Haupterrungenschaften zu gehören. Glaukos von Chios soll die Lötung des Eisens, Rhoikos und Theodoros von Samos sollen den Erzguß erfunden oder wohl richtiger den Hohlguß aus dem Orient eingeführt haben. Theodoros soll auch der Verfertiger des berühmten Ringes des Polykrates



Abb. 33. Teil des Frieses vom Tempel zu Assos. Herakles ringt mit Triton, die Nereiden entfliehen erschreckt. Paris. Louvre. Nach Originalphotographie.

sein, dessen Kunstwert wahrscheinlich in einem geschnittenen Stein bestanden hat. Dipoinos und Skyllis stammten von der Insel Kreta und haben zuerst die Gold-Elfenbeintechnik angewendet, welche durch die Meisterwerke des Phidias später zu so unsterblichem Ruhm erhoben wurde.

Die reichste Kunstthätigkeit aber finden wir in den kleinasiatischen Griechenstädten, und dort spiegeln sich bedeutende Einflüsse des Orients wieder. Asiatische und ägyptische Vorbilder machen sich in den Statuen geltend, welche die heilige Straße vom Hafen Panormos nach dem Tempel des didymäischen Apollon bei Milet schmückten, jetzt im britischen Museum zu London (Abb. 32). Ebenso schwammig und weich wie die Statuen waren ihre Köpfe, von denen nur einer noch vorhanden, aber sehr zerstört ist; doch geben uns andre gleichzeitige Köpfe, die an derselben Stelle gefunden wurden, Aufschluß. Alle diese Statuen erhielten erst durch die jetzt verschwundene Bemalung ihr eigentliches Leben, die Modellierung durch die Skulptur bildet nur die Unterlage dafür. Auf Vorbilder in Assyrien und Chaldäa ist es zurückzuführen, daß die Säulen des ältesten Artemistempels zu Ephesos an ihrem untern Teil eine Zone mit figürlichem Reliefschmuck hatten. In jenen Ländern waren nämlich die Holzsäulen oft mit einem Mantel von getriebenem Metall, der figürliche Darstellungen enthielt, umkleidet. Die ephesischen Säulen waren von Krösos gestiftet und stammen daher aus den Jahren 560—546, Reste davon mit der Weihinschrift des Königs haben sich wieder gefunden. Eine aus Berührung mit dem Osten entstandene Anomalie ist auch am dorischen Tempel auf der Akropolis von Assos zu beobachten.

In Nachahmung orientalischer Holzbauten nämlich, bei denen die Balken mit aufgenieteten getriebenen Metallplatten verziert waren, ist der Architrav mit figürlichen Darstellungen versehen (Abb. 33). Die Reliefs sind aus demselben harten Trachyt gemeißelt, aus dem der Tempel gebaut ist, und erhielten erst durch Stucküberzug und Bemalung ihre volle Wirkung. An diesem aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammenden Fries, von dem sich 17 Platten im Louvre, 8 neu gefundene in Athen befinden, war dargestellt: Herakles Kentauren verfolgend; Herakles kämpft mit Triton, wobei die Nereiden entsetzt davon eilen; ein Trinkgelage; Tierkämpfe; weidendes Vieh; Sphinxe. Die Kentauren sind teils noch in der ältesten Weise aufgefaßt, bei welcher an einen voll ausgebildeten Menschen der hintere Teil eines Pferdes angefügt ist. Sehr komisch wirkt hier das Prinzip des Isokephalismos, der gleichen Kopfhöhe aller Figuren, weil dadurch die verschiedensten Größenverhältnisse entstanden sind. Dieses Prinzip wird beim Relief durch die ganze griechische Kunst hindurchgeführt; sehr bald lernt sie es mit vollendeter Meisterschaft anzuwenden.

Der Stil an der ganzen jonischen Küste ist einheitlich und schon kräftig genug, um nach dem Osten zurück zu fluten und sich bis nach Cypern, ja etwas später bis nach Persien hinein bemerkbar zu machen.

Von Kleinasien hinweg über die Inseln nach dem Festlande führt der häufig vorkommende Typus eines nackten Jünglings, das Gegenbild zu den bekleideten weiblichen Statuen von Naxos und Samos. Zu den bekanntesten Werken dieser Art gehört die Figur von Orchomenos in Böotien (Abb. 34), deutlich verrät sich auch hier das Herauswachsen aus dem Holzbilde. Das Auge des Verfertigers war noch an die Formen des Schnitzmessers gewöhnt. Dieser Typus wird immerfort und allerorten wiederholt, die Künstler ändern nicht daran, sondern verwenden ihre ganze Sorgfalt darauf, die Fehler zu verbessern und der Natur näher zu kommen. Schritt für Schritt können wir an ähnlichen Statuen die Entwickelung verfolgen. Immer mehr Modellierung kommt in den Körper, die Arme werden allmählich gelöst und leicht gebogen, die geballte Faust beginnt sich zu öffnen, die Beine (leider vom Knie abwärts fast immer zerstört) mit dem stets vorgesetzten linken Fuß bekommen eine beweglichere Stellung, kurz aus der leblosen Starrheit wird Bereitschaft zu handelnder Bewegung. Viele derartige Statuen sind bei dem Heiligtum des Apollon Ptoios in Böotien gefunden worden; wir dürfen aber kaum in allen böotische Arbeiten erblicken, da dieser Tempel wegen seines Orakels berühmt war und jedenfalls Stiftungen aus allen Gegenden dorthin erfolgten. Früher nannte man diese Jünglingsfiguren Apollon, ihre Benennung ist aber zu erweitern, da die Kunst damals nur diesen einen Typus hatte und ihn für Götter-, Grab- und Athletenstatuen verwendete. Die jüngste und vollendetste dieser Reihe ist die Figur von Tenea, jetzt in der Glyptothek zu München (Abb. 35).



Abb. 34. Jünglingsgestalt von Orchomenos in Böotien. Athen. Centralmuseum.
Nach Originalphotographie.

Von der mehr zufälligen und wahllosen Naturnachahmung von Einzelheiten in den andern Statuen erhebt sich der Künstler hier zu einer auf das Ganze gerichteten Auffassung, um einen nach seinen Begriffen wohlproportionierten Menschen zu schaffen. Er hat schon ein Schönheitsideal, dem er nachstrebt, wenn auch noch alles starr und unbeweglich ist. Gegenüber der weichlichen und unsichern Fülle der andern Statuen zeichnet sich diese durch stramme und durchdachte Knappheit aus. Ihre Schlankheit läßt schon ahnen, daß auch der nächste Schritt zum Elastischen gelingen wird.

Unter den Schulen des Festlandes ragte bereits damals diejenige von Athen hervor, trotzdem dieses noch eine unbedeutende Landstadt war. Die attischen Bildhauer sind von Anfang an beweglicher, sie begnügen sich nicht hauptsächlich mit

der Wiederholung dieses einen Jünglingstypus, sondern ziehen auch andre Gegenstände in den Kreis ihrer Darstellung.

Die Ausgrabungen der Jahre 1882—89 auf der Akropolis haben als überraschendes Resultat die Fundamente des ersten Parthenonbaus und die Bruchstücke der durch die persischen Soldaten im Jahre 480 zertrümmerten Statuen zu Tage gefördert. Als unter Kimon mit dem Wiederaufbau der Burgtempel begonnen worden war, hat man den Boden geebnet und dabei den Schutt der alten Bau- und Bildwerke liegen lassen. Auch hier hat sich die an vielen andern Stellen beobachtete Thatsache bestätigt, daß zwischen der Skulptur in Holz und der in Marmor diejenige in weichem porösem Kalkstein lag, welcher leicht und ähnlich dem Holz mit Schnitzmesser, Säge, Rundmeißel und Raspel zu bearbeiten war. Es haben sich unter anderm Bruchstücke verschiedener Giebelgruppen aus Poros gefunden. Von ihnen ist am bemerkenswertesten ein dreileibiger Typhon als Gegner des Zeus im Gigantenkampf (Abb. 36). Die Büsten dreier geflügelter bärtiger Männer endigen in Schlangenschwänzen, welche sich umeinander winden. Zwischen dem Schreckhaften dieses Wesens und seinem lächelnden Gesicht besteht ein komischer Kontrast. Höchst erstaunlich war die Polychromie dieser Werke, welche bei ihrer Auffindung noch ganz erhalten, jetzt unter dem Einfluß des Lichtes teilweise verschwunden ist. Die Farben nahmen nicht die geringste Rücksicht auf die Natur: die Männer hatten grasgrüne Augen, grellblaue Kopfhaare und Bärte, rote Körper. Die Löwen waren rot, ein Stier blau mit rotem Schwanz. Es kam den Bildhauern augenscheinlich nur darauf an, durch die Farbe die einzelnen Gestalten und ihre Teile deutlich voneinander zu scheiden. Diesen Skulpturen entspricht stilistisch und zeitlich die schon länger bekannte Statue eines Jünglings, der ein Kalb auf dem Rücken zum Opfer trägt. Auch an diesem Werk sind die Schnitzformen noch beibehalten, trotzdem es aus hymettischem Marmor besteht.



Abb. 35. Jünglingsgestalt von Tenea. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.

Der Peloponnes scheint damals unter dem Einfluß der Inseln und des kleinasiatischen Griechenland gestanden zu haben. Die Überlieferung läßt Dipoinos und Skyllis von Kreta herüberkommen. In Korinth, wo die Gefäßindustrie in solcher Blüte stand, sind keine plastischen Werke zum Vorschein gekommen. Der Sage nach hat Butades von Sikyon in Korinth die Reliefplastik erfunden. Seine Tochter habe nämlich den Schattenriß ihres abreisenden Geliebten an die Wand gezeichnet, er habe den Umriß mit Thon gefüllt und im Ofen gebrannt. Jedenfalls bezeugt auch diese Überlieferung die Blüte der Thonindustrie in Korinth, worüber wir ohnehin unterrichtet sind. Auch



Abb. 36. Dreileibiger Typhon aus einem Porosgiebel auf der Akropolis zu Athen. Athen. Nach Originalphotographie.

in Sparta ist im 6. Jahrhundert die Kunst geübt worden, während sie später dort vollständig aufhörte.

Nur ein bestimmter Typus von Grabplatten, von denen Abb. 37 das älteste erhaltene Exemplar vorführt, wird in Lakonien Jahrhunderte lang wiederholt. Die Nachahmung von Holzrelief mit seinen verschiedenen übereinander liegenden Schichten und scharfkantiger Behandlung ist hier so deutlich, daß wir uns die ersten Muster, auf welche alle späteren zurückgehen, in Holz ausgeführt zu denken haben. Dargestellt sind heroisierte Verstorbene, denen die Hinterbliebenen Opfergaben darbringen. Die Griechen glaubten nämlich, daß die Toten zu einer Art von Dämonen oder Halbgöttern würden, welche Einfluß auf das Geschick der Nachlebenden üben könnten und deshalb durch Opfergaben in guter Laune erhalten werden müßten.

Über die Plastik von Argos-Sikyon haben uns die neuesten französischen Ausgrabungen in Delphi Aufschluß erteilt. Man glaubt in zwei übereinstimmenden nackten Jünglingsfiguren die Statuen von Kleobis und Biton wiedergefunden zu haben, welche die Argiver nach Herodot in Delphi weihten (um das Jahr 580). Die viereckigen Formen der späteren polykletischen Statuen sollen schon in diesen frühen Werken kenntlich sein. Von dem Schatzhaus der Sikyonier, das unter der Regierung des Kleisthenes (580—570) erbaut sein dürfte, sind 5 Metopen erhalten. In den Figuren und Tieren wird Ähnlichkeit mit den Malereien auf Gefäßen korinthischen Stils gefunden. Wenn das Schatzhaus von Siphnos (?) zu Delphi wirklich von argivisch-sikyonischen Künstlern ausgeschmückt worden ist, dann hätten wir in dem wieder aufgefundenen Giebelfeld und in dem Fries eine weitere Stufe dieser Kunst, da das Schatzhaus zwischen 525 und 510 erbaut wurde.



Abb. 37. Heroenrelief von Chrysapha bei Sparta. Berlin. Photographie nach Gips.

Die Skulpturen stellen den Streit um den Dreifuß, die Apotheose des Herakles, das Wettrennen des Oinomaos, die Gigantomachie und den Kampf um den Leichnam des Sarpedon dar (Abb. 38). Es lassen sich zwei verschiedene Kunstweisen erkennen, die eine etwas weiter fortgeschritten als die andre, aber beide derselben Schule angehörig.

Seit der Epoche der Kolonisation traten auch Sicilien und der südliche Teil von Italien, Großgriechenland genannt, in den Bereich der griechischen Kunstgeschichte. Im 7. Jahrhundert wurde an der Südwestküste von Sicilien die Stadt Selinus von Doriern gegründet. An den Resten ihrer Tempelskulpturen können wir die sicilische Kunstgeschichte durch die ganze archaische Epoche verfolgen. Sie beweisen, daß in Sicilien eine lokale Kunstschule bestand, welche nur im allgemeinen den Bewegungen im Mutterlande folgte.

Auf der Akropolis von Selinus erhob sich ein Tempel in schweren dorischen Formen, welchen die moderne Wissenschaft zur Unterscheidung von den andern mit dem Buchstaben C bezeichnet hat, und der im Altertum vielleicht dem Apollon geweiht war. Drei Metopenplatten sind im Anfang unsres Jahrhunderts wieder aufgefunden, und aus



Abb. 38 Kampf des Menelaos und des Hektor. Fries vom Schatzhause von Siphnos (?) zu Delphi. Nach Gazette des beaux arts.

vielen kleinen Stücken zusammengesetzt (bis zu 59 bei einer Platte) im Museum von Palermo untergebracht. Sie stellen einen bisher unerklärten Wagenlenker mit seinem Viergespann, die Tötung der Medusa durch Perseus, und Herakles mit den Kerkopen dar. Auf der Perseusmetope (Abb. 39) hat der Held das zähnefletschende Ungeheuer der Medusa, dessen Anblick versteinert, bei den Haaren gepackt und schneidet ihm mit dem Schwerte den Kopf ab. Das Medusenhaupt wurde als unheilabwehrende Maske bei Bauwerken vielfach verwertet, und der Bildhauer hat die dafür erfundene Form einfach herübergenommen; mit Schlangen wurde das Haupt erst durch die Dichtungen des Äschylos und Pindar ausgestattet. Aus dem Blut der Medusa entsprang der Pegasus; das hat der Künstler naiv dadurch angedeutet, daß er das Scheusal ein kleines Flügelpferd zärtlich umfassen läßt. Das scheinbare Knien ist die schon erwähnte älteste Kunstformel für Laufen. Hinter Perseus steht Athena als schirmende Göttin. Im folgenden Relief trägt Herakles die Kerkopen gefesselt an einem Holz über der Schulter; dieses sind kleine sagenhafte Unholde, welche bei den Thermopylen wohnten und Herakles im Schlafe beunruhigt hatten. Ein Zeichen echt griechischer Beobachtungsgabe ist, daß ihre Haare der Lage entsprechend herabhängen, während in der mittelalterlichen Kunst selbst in formal so vollendeten Werken wie die Reliefs an den Thüren des Baptisteriums zu Florenz von Andrea Pisano bei vornüber gebeugten Gestalten die langen Haare nicht anders als im Stehen über die Schultern fallen. Merkwürdigerweise ist als Ausnahme in der griechischen Kunst der gleiche Fehler beim Dornauszieher (Abb. 54) gemacht worden. Das Relief der Metopen ist das denkbar höchste, so daß die Figuren wie frei vor einer nicht überall gleichmäßigen Rückwand stehen. Trotzdem ist die vordere Reliefsläche gewahrt, kein Glied ragt darüber vor; aus diesem Grunde sind, da der Künstler sich nicht anders zu helfen wußte, bei nach vorn gewendetem Oberkörper die Füße und Beine ins Profil gesetzt. In der Aufstellung und strengen Befolgung des in der ganzen griechischen Plastik herrschenden Grundsatzes, daß das Relief aus der vordern Fläche einer Platte entstanden und in sie vertieft zu denken ist, haben wir neben den schon mehrfach betonten einen neuen Beweis, daß den griechischen Künstlern das Gesetzmäßige von Anbeginn im Blute liegt. Die kurzen gedrungenen Verhältnisse lassen die Figuren von Selinus ebenso wuchtig erscheinen, wie die frühdorische Architektur des Tempels, an dem sie sich befanden.



Abb. 39. Enthauptung der Medusa durch Perseus. Metope vom Tempel C in Selinus. Palermo. Nach Brunn, Denkmäler.

Die Fülle und Weichheit der Formen, welche fast allen bisher betrachteten Monumenten gemeinsam ist, hat dazu geführt, diese Epoche mit dem Namen der

laxarchaischen zu bezeichnen. Neben dem Einfluß des Orients hängt diese Formgebung mit dem fast ausschließlich verarbeiteten Material des weichen Kalksteins zusammen. Sobald in der plastischen Kunst die Anwendung des edelsten Materials, Marmor und Bronze, das Übergewicht erhält, bildet sich der strengarchaische Stil heraus. Ehe wir aber zu dessen Betrachtung übergehen, müssen wir die Entwickelung der Malerei nachholen, die wir bei den melischen Thongefäßen verlassen haben, auf dem Punkte, auf dem sie rein griechisch geworden war.

2. Die schwarzfigurige Gefäßmalerei.

Wir waren lange gewohnt, die Hauptbedeutung der Griechen in der Plastik zu suchen. Wenn wir aber die antiken Schriftsteller durchmustern, so finden wir, daß sie die Malerei des Altertums in ihrem Werte der Plastik meistens voranstellen, und soweit unsre dürftigen Nachrichten Schlüsse gestatten, scheint es fast, als wenn die Malerei damals ebenso die führende Kunst gewesen ist wie in der nachchristlichen Zeit. Leider sind uns fast gar keine Wand- oder Tafelgemälde aus griechischer Zeit erhalten, und unter den wenigen merkwürdigerweise fast ausschließlich Gemälde der frühesten Zeit. Diese Reste haben sich in den Palästen der mykenischen Epoche gefunden, während wir von da an bis in die Zeiten Pompejis und des kaiserlichen Rom mit Ausnahme einiger armseligen gemalten Grabstelen, von deren Farben nur dürftige Spuren übrig geblieben sind, gar nichts besitzen. Dagegen sind malerische Werke kunstgewerblicher Natur, die bemalten Thongefäße, in solcher Fülle auf uns gekommen, daß wir die ganze Entwickelung der Gefäßmalerei verfolgen können. Das ist keineswegs so nebensächlich, wie es auf den ersten Blick, nach unsern modernen Verhältnissen beurteilt, scheinen könnte. Die Griechen bezeugten ihre hohe Begabung für Kunst auch darin, daß sie Wert darauf legten, ihre Gefäße wirklich künstlerisch zu schmücken. Daneben sind diese Vasen mit ihren unzähligen figürlichen Darstellungen ein kulturgeschichtliches Dokument ersten Ranges, indem sie uns den tiefsten Einblick in das Leben und Denken der Griechen gewähren. Ferner ging in den ältesten Zeiten, in welchen die Kunst noch in den Fesseln des Altertümlichen lag, die Entwickelung der monumentalen und der Gefäßmalerei Schritt für Schritt parallel nebeneinander her, so daß wir uns aus den Vasenbildern, abgesehen von der Farbe, sehr gut eine Vorstellung von den gleichzeitigen Wandgemälden machen können. Erst auf der Höhe des 5. Jahrhunderts begannen sie sich voneinander zu trennen, da die große Malerei Fortschritte machte, bei welchen die Gefäßmalerei mit ihren beschränkten Mitteln nicht mehr folgen konnte, sondern nur noch eine parallele Entwickelung in andrer Art durchmachte. Während des 6. und teils noch der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts aber können wir die Geschichte der Gefäßmalerei auch schlechthin für die Geschichte der Malerei überhaupt ansehen.



Abb. 40. Griechische Thongefäße im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn. (Erstmalige Veröffentlichung)

1. Kleines Gießgefäß. Attisch, rotfigurig. 5. Jahrh. **2.** Zweihenkeliger Becher, Kantharos, Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **3.** Henkeltasse, Kyathis, oder Schöpfkelle. Attisch, schwarzfigurig. 6. Jahrh. **4.** Lekythos (Arybalbos). Korinthisch. 6. Jahrh **5.** Zweihenkelige Trinkschale, Kylix. Attisch. Ende des 6. Jahrh. **6.** Trinkhorn, Rhython. Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **7.** Lekythos. Attisch, rotfigurig. Um 400. **8.** Wassergefäß, Hydria. Attisch, schwarzfigurig. 6. Jahrh. **9.** Kanne, Oinochoe. Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **10.** Amphora. Attisch-korinthisch, schwarzfigurig. Anfang des 6. Jahrh. **11.** Lekythos. Schwarze Figuren auf weißem Grund. Attisch. Zeit der Perserkriege. **12.** Mischkrug, Krater. Apulisch. 3. Jahrh.

Während des 8. und 7. Jahrhunderts hatte die korinthische Ware den Markt fast völlig beherrscht und war in alle Länder des Mittelmeeres exportiert worden. Mit dem 6. Jahrhundert aber treten zahlreiche andre Orte in der Gefäßfabrikation bedeutend hervor. Jede dieser Städte bevorzugte gewisse Gattungen und hat ihre Eigentümlichkeiten in der technischen Formgebung und in der Bemalung. Wir unterscheiden die Ware von Rhodos mit Krügen und Tellern, von Chalkis mit Amphoren, von Kyrene mit Schalen, von Naukratis und von einem Ort, der wahrscheinlich in Ägypten zu suchen ist, und von welchem die in Caere in Italien gefundenen Hydrien herstammen, sowie andre. Im Lauf der Entwickelung des schwarzfigurigen Stils aber arbeitet sich immer mehr Attika heraus. Die Töpfer dieses Landes wissen die Errungenschaften von sämtlichen andern zusammenzufassen und die Summe der ganzen Entwickelung zu ziehen, wenn sie in ihren Bildern auch hinter der Frische der Auffassung, namentlich auf jonischen Gefäßen, zurückstehen. So kommt es, daß der attische Export bald allen andern überlegen ist und Attika mehr und mehr zum Mittelpunkt der Gefäßindustrie wird, bis es nach der Erfindung der rotfigurigen Technik den gesamten Markt allein beherrscht. So wird also Athen zuerst durch die Gefäßmalerei zum Vorort Griechenlands, und es zeigt sich zum erstenmal deutlich die Erscheinung, daß die Malerei den übrigen Künsten weit voran eilte. Fast alle attischen Vasen, welche unsre Sammlungen füllen, stammen aus etruskischen Gräbern und sind von Athen nach Etrurien verkauft worden.

Es war gelungen den schwarzen Firnis immer mehr zu vervollkommnen, bis er schließlich in Attika seine wundervolle Tiefe und den metallischen Glanz erhielt. Man überzog entweder den größten Teil des Gefäßes damit und sparte nur einen viereckigen Raum für ein Bild aus, oder man zog mehrere Zonen um das Gefäß und schmückte diese mit figürlichen, tierischen und ornamentalen Darstellungen in schwarzer Farbe auf dem rötlich-gelben Thongrunde. Die Umrißlinien der Figuren wurden mit dem Pinsel vorgezeichnet und das ganze Innere derselben mit dem schwarzen Firnis gefüllt; dann wurden die Innenzeichnung und die Umrisse, wo durch Kreuzung verschiedener Linien eine Undeutlichkeit entstehen konnte, mit dem Griffel eingeritzt, schließlich wurden noch Deckfarben: rötlich-violett und weiß an einigen Stellen der Figuren aufgetragen, um eine deutliche Scheidung zu ermöglichen. Diese Farbengebung war ganz konventionell, z. B. wurden die nackten Teile der Frauen stets in weiß gegeben.

Die Lieblingsgefäßform des 6. Jahrhunderts war, wenigstens in Attika, die Amphora, d. h. ein zweihenkeliges Gefäß von hoher, gestreckter prächtiger Form, zur Aufbewahrung von Vorräten benutzt, oder als Prunkstück aufgestellt (Abb. 40). Eine zweite schon damals gebräuchliche Form ist die Hydria, das zum Wasserholen bestimmte Gefäß, welches meistens breit ausladet und immer noch einen dritten Henkel am Hals hat, an welchem es angefaßt werden konnte, um es beim Schöpfen unterzutauchen und später gefüllt auf den Kopf der Trägerin zu heben. Sehr viel kommen dann noch die Lekythoi vor, das sind kleine Ölfläschchen, zur Aufbewahrung des Salböls bestimmt oder für das Weihöl, das auf die Gräber der Verstorbenen gespendet wurde. Noch nicht sehr häufig ist im schwarzfigurigen Stil der Krater, Mischkrug, ein nach oben sich erweiterndes Gefäß mit zwei Henkeln. Neben den Namen für die Hauptklassen sind uns aus dem Altertum noch viele andre überliefert, doch sind wir nicht mehr im stande alle erhaltenen Gefäßformen mit Sicherheit danach zu benennen. Bei zwei Gattungen von Amphoren sind wir nicht im Zweifel: die einen sind die Prothesis- oder Bestattungsvasen von hoher schlanker Form mit überaus langem Halse; ihre figürlichen Darstellungen zeigen entweder eine Totenklage oder eine Hochzeit. Sie wurden zum Schmuck auf die Gräber gestellt. Die andre Gattung sind die panathenäischen Preisvasen mit kleinem Fuß, weit ausladendem Rumpf und engem Hals. In einem solchen Gefäß wurde dem Sieger bei den

Wettkämpfen des Panathenäenfestes das Öl von dem heiligen Ölbaum der Göttin Athena überreicht. Diese Gefäße sind aber in weit größerer Zahl und oft viel kleiner angefertigt worden, als sie zu ihrem eigentlichen Zweck gebraucht wurden. Daher hat man geschlossen, daß sie von den Besuchern des Festes auch als Andenken gekauft und mitgenommen wurden. Noch durch das ganze 5. und 4. Jahrhundert lassen sich diese Preisvasen verfolgen, wobei die altertümliche Art der Zeichnung bewahrt wird auch zu einer Zeit, als die Kunst sich schon voll entfaltet hatte.

Im Lauf der Entwickelung beschränken sich bei den schwarzfigurigen Gefäßen die Ornamente immer mehr auf bestimmte Teile. Ihre Elemente werden dem Pflanzenreich entnommen. Wie der Kelch einer Blume sprießen vom Fuß aus Blätter empor und umfassen den untern Teil des Gefäßes. Die Henkel werden mit stilisierten Ranken gleichsam angeheftet. Der Hals wird durch einen Kranz von nach unten und oben sprießenden Blüten als Ein- und Ausguß charakterisiert. Andre Ornamente umrahmen die Bildflächen. In allen ist das Wesen der natürlichen Vorlage in bewunderungswürdiger Weise verstanden und organisch zu einem Kunststil weitergebildet. Die Ausführung ist sehr verschieden, je nachdem bei der Anfertigung geschicktere oder ungeschicktere Hände thätig gewesen, und die Gefäße mit Sorgfalt oder mehr fabrikmäßig gearbeitet sind. Die späteren Gefäße sind trotz ihres fortgeschritteneren Stils künstlerisch nicht immer wertvoller als die früheren; es zeigt sich darin sogar eine gewisse Abnahme, weil die immer wachsende Masse der Bestellung zu flüchtigerer Behandlung verführte.

Die Zahl der Darstellungsgegenstände aus dem täglichen Leben ist im schwarzfigurigen Stil verhältnismäßig gering. Es finden sich Scenen des Landbaus, des Ölhandels, der Töpferei, Schmiede bei der Arbeit, Schuster in ihrer Werkstatt, Wasser holende Mädchen, Frauen in öffentlichen Bädern, Opfer an die Göttin Athena, Wettkämpfe zu Fuß und zu Pferde. Die Schilderung ist meist sehr lebendig, oft mit kräftigem Humor. Die Mehrzahl der Gegenstände aber ist dem Epos und der Mythe entnommen; bei manchen Scenen bleibt es ungewiß, ob sie dem täglichen Leben oder der Mythe angehören. Das liegt daran, daß die Maler nicht immer im stande sind, den Inhalt schlagend und kenntlich wiederzugeben, sondern die Figuren mehr äußerlich nebeneinander stellen, wo dann beim Fehlen der Namensbeischriften schwer zu erraten ist, was der Maler gemeint hat. Der beliebteste Darstellungskreis aus der Mythe war der des Dionysos: Nymphen, Mänaden, Silene u. s. w. treten auf. Aber nicht viel weniger oft wird die Athenasage behandelt, auch Hermes als Vermittler zwischen den Göttern und Menschen spielt eine große Rolle. Von den Heroen steht obenan Herakles, und der ganze Kreis seiner Thaten und Erlebnisse wird behandelt. Obgleich die Gestalt dieses ringenden Menschen, der sich in schwerer Arbeit die Göttlichkeit erkämpft, immer ein Liebling der Griechen war, hat er sie doch ganz besonders lebhaft vor der Vollendung ihrer Kultur beschäftigt. Wie der Held, so ringen auch sie nach Vervollkommnung; sie schätzten an ihm den gewaltigen Willen zur unablässigen Arbeit, aber auch die körperliche Kraftleistung, welche allen geistig noch nicht vollreifen Völkern als das Höchste gilt. Gerade so waren im Mittelalter Siegfried und Roland, die kühnen Recken, die Lieblinge der Sage. Das ethische Moment: die edle tüchtige Gesinnung, der Kampf gegen die Feinde der Kultur, ist diesen und jenem gemein. Einen großen Raum nehmen in den Darstellungen der Gefäße auch die troischen Sagen ein, und wir erkennen daraus, welcher Volkstümlichkeit sich die epischen Dichtungen erfreuten. Auffallend ist es, daß die eigentlich homerischen Scenen seltener vertreten sind, als die andern auf Troja bezüglichen Sagen. Wir müssen annehmen, daß die Gefäßmaler sich das heraussuchten, was ihnen mit ihren beschränkten Mitteln am leichtesten darstellbar schien.

Die künstlerische Entwickelung im einzelnen und an den einzelnen Orten zu verfolgen, wäre nur möglich an einer großen Reihe von Beispielen. Hier möge genügen, auf die prächtige nach ihrem Entdecker benannte François-Vase in

Florenz hinzuweisen, welche auf der Höhe des schwarzfigurigen Stils in Attika steht, und an welcher die Erzählungskunst in vier Streifen mit Scenen aus der Helden- und Göttersage in wahrhaft epischer Weise blüht, außerdem zwei attische



Abb. 41. Schwarzfigurige Malerei von einem Thongefäß. Die Ermordung des Astyanax.
Nach Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder.

Vasenbilder aus dem Anfang und dem Ende der Periode einander gegenüber zu stellen und zwei jonische Vasen dazwischen zu fügen. Das erste Bild hat die Ermordung des Astyanax zum Gegenstand (Abb. 41).

Priamos hat sich bei der Eroberung von Troja auf einen Altar geflüchtet und streckt flehend die Hand aus nach Neoptolemos, dem Sohn des Achill, der vor ihm steht und im Begriff ist, den kleinen Astyanax, den er an einem Bein gefaßt hat, zu zerschmettern. Neben Priamos liegt die Leiche seines Sohnes Polites. Hinter dem greisen König stehen jammernd sein Weib Hekabe und seine Schwiegertochter Andromache. Links treten Menelaos und Helena einander zum erstenmal wieder gegenüber.



Abb. 42. Arkesilasschale.
Nach Monumenti dell' Istituto.

Die Zeichnung ist noch ohne Präcision und ebenso lax und weich wie in der gleichzeitigen archaischen Plastik. Die breiten und schweren Gestalten mit der übertriebenen Muskulatur der Beine erinnern an die Skulpturen von Selinus oder die weiche Fülle der Porosskulpturen von der athenischen Akropolis. Die dorische Kleidung der Frauen fällt sackartig und ohne Faltengliederung herab wie bei dem Weihbild der Nikandre aus Delos. Auch Priamos steckt in seinem Chiton wie in einem Sack. Ebenso ist die Zeichnung der Gesichter jenen frühen Skulpturen verwandt. Unvergleichlich viel frischer und geistreicher ist die Zeichnung auf der Arkesilasschale, einem Beispiel für jonische

Malerei (Abb. 42). Der König Arkesilas, wahrscheinlich der zweite kyrenäische dieses Namens, ist bei dem Abwägen des Silphion, einer wertvollen Medizinalpflanze, welche in seinem Lande wuchs, zugegen. Die gefüllten Säcke werden durch Sklaven in einen untern Raum verbracht. Hier ist nichts von der feierlichen Schönheit, welche die griechische Kunst im Mutterlande anstrebt, vielmehr ein derber Naturalismus, der kräftig zugreift und seine naive Freude an dem



Abb. 43. Schwarzfiguriges Gefäßbild.
Odysseus und seine Gefährten bohren dem schlafenden Polyphem einen Pfahl ins Auge.
Nach Monumenti dell' Istituto.

Thatsächlichen hat, wie auch das viele Beiwerk, ein Affe, eine Eidechse und Vögel beweisen. Die Bewegungen und Gesichter sind alle etwas karrikiert, aber überaus sprechend. Es ist der Geschmack eines Kaufmannsvolkes von kühnen Seefahrern: frisch bis zur Keckheit, der Gegenwart froh, energisch, derb und



Abb. 44. Schwarzfiguriges Gefäßbild. Peleus ringt mit Atalante.
Nach Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.

voller Humor. Wie Gegenstände der Heldensage in diesem Geiste behandelt wurden, das zeigt die Malerei eines andern Gefäßes (Abb. 43), auf welchem Odysseus und seine Gefährten dem schlafenden Polyphem den Baumstamm mit

ausgelassener Freude ins Auge bohren. Wir werden diesen Kennzeichen jonischer Kunst noch weiterhin begegnen.

Von dem zuerst genannten attischen Bild wird durch einen weiten Abstand zeitlich und künstlerisch getrennt das Peleus- und Atalantebild (Abb. 44), welches erst ganz an das Ende der schwarzfigurigen Stilperiode gehört.

Der greise Peleus, durch sein graues Haar bezeichnet, und Atalante, wie alle Frauen in diesem Stil von weißer Körperfarbe, ringen miteinander bei den Leichenspielen des Pelias. Sie pressen Kopf gegen Kopf und mit ihrer Linken drückt sie den Kopf des Peleus nieder, was dieser durch Festhalten ihrer rechten Hand vergeblich zu verhindern sucht, und wodurch ihr Sieg entschieden ist. Der Niedergeworfene ist wahrscheinlich Meleagros, der vorher von Peleus besiegt ist und nun erstaunt zusieht, wie seine Geliebte seinen Besieger niederzwingt. Links ein Kampfwärter mit zwei Stäben, rechts ein Diener.

Hier offenbart sich schon eine große Kenntnis des Nackten, die Umrisse des Körpers und der Muskulatur sind mit bewußter Sicherheit gegeben, die Gewandung ist in geschickte Falten gelegt, man fühlt eine strenge Schulung des Malers heraus. Seine Wissenschaft vom menschlichen Körper ist schon bedeutend, wenn auch die Stellung und Bewegung noch nicht zur Freiheit durchgedrungen sind, sondern archaisch bleiben. Auch geht dieser ganze Stil noch nicht über die strenge Profilstellung hinaus, und wenn Hintergründe angegeben werden, so begnügt man sich mit wenigen Strichen. Das Hauptmerkmal dieses Bildes, dem vorigen gegenüber, ist das Bewußtsein eines Stils und dessen straffe Durchführung. Es tritt uns hier die Weiterentwickelung vom Laxen zum Strengen entgegen. Wir werden dasselbe auch in der Plastik finden, der wir mit diesem Bilde zeitlich und, da die Malerei sich schneller entwickelt hat, noch mehr künstlerisch weit voraus geeilt sind.

3. Die Plastik strengarchaischen Stils.

A. Das Mutterland.

a. Athen unter den Pisistratiden.

Von nun an tritt das griechische Mutterland in den Vordergrund, und zwar siedelt die Kunst in buchstäblichem Sinne von Kleinasien und den Inseln nach Griechenland über. Es ist Athen, wohin die Künstler der Kolonien ihre Kunstfertigkeit tragen, und wo in ihnen selbst und durch ihre Einwirkung eine neue Kunstschule entsteht.

An mehreren Stellen des griechischen Bodens erhob sich im 6. Jahrhundert eine neue Tyrannis. Lygdamis riß auf Naxos, Polykrates auf Samos die Gewalt an sich, in Athen aber schwang sich Pisistratos zur Alleinherrschaft auf, behauptete sie mit zweimaligen Unterbrechungen bis zum Tode und vererbte die Macht auf seine Söhne. Er war ein genialer Staatsmann, welcher durch seinen klugen Blick, seine weise Mäßigung, seine umfassende Bildung nicht nur seine Herrschaft befestigte, sondern den Grund zur spätern Weltstellung Athens legte,

ja Athen schon in seiner Zeit zu einer der bedeutendsten Städte Griechenlands machte.

Auf der Burg standen damals noch Teile des alten Königspalastes aus der mykenischen Epoche, von dem auch heute noch Spuren erhalten sind (vgl. Abb. 80). Dort nahm Pisistratos Wohnung, um an die alten Herrscher der Stadt anzuknüpfen. Die ältesten Ansiedlungen um den Burgfelsen hatten auf der Südseite gegen das Meer zu gelegen und dort befanden sich die ältesten Heiligtümer der Stadt: des olympischen Zeus, des pythischen Apollon, der Erdmutter und des Dionysos. Dort mündete die alte Stadtquelle Kallirrhoe in den Ilissos. Je mehr sich aber die Stadt vergrößerte, desto mehr zog sie sich um den Burgfelsen nach Norden herum, und im Gegensatz zu dem aristokratischen Südviertel bildete sich ein demokratisches Nordviertel heraus, wo sich die Leute ansiedelten, auf denen die Zukunft Athens beruhen sollte, die Gewerb- und Handeltreibenden. Der Hauptteil dieser neuen Stadt wurde Kerameikos genannt, nach den Töpfern, welche der attischen Thonware den Weltruf verschafften und sie zu einem Handelsartikel ersten Ranges machten. Wahrscheinlich schon durch Pisistratos wurde der Hauptmarkt der Stadt hierher verlegt und in dessen Mitte ein Altar der Zwölf Götter errichtet. Dort trafen alle von außerhalb auf die Stadt zu führenden Straßen zusammen und wurden von dort vermessen. Die Meilensteine waren Hermen, d. h. vierkantige Pfeiler, welche oben in eine menschliche Büste endigten; Inschriften nannten auf der einen Seite in einem Hexameter die Ortschaften, zu denen die Straße führte, auf der andern gaben sie in einem Pentameter dem Wanderer einen weisen Spruch auf den Weg. Die Göttin Athena hatte Pisistratos zu seiner besondern Schutzgöttin ausersehen, zweimal an Athenafesten kehrte er zur Herrschaft zurück. Darum erneuerte er ihr glänzendstes Fest, die Panathenäen. Den Wettkämpfen und gymnastischen Spielen dabei fügte er den Vortrag epischer Gedichte durch Rhapsoden hinzu. Er erbaute den ersten Haupttempel der Göttin, Parthenon, auf der Burg, welcher Hekatompedos genannt wurde, weil seine Breite 100 Fuß betrug (Abb. 80). Nach den neuesten Ausgrabungen, welche die Fundamente dieses Baus bloßgelegt haben, war er ein Doppelgebäude; der eigentliche Tempel nach Osten gekehrt, der größere Teil aber nach Westen: außer dem Opisthodom zwei geschlossene Räume zur Aufbewahrung des Tempelschatzes enthaltend; eine Säulenhalle umzog alle vier Seiten des Gebäudes. Auch den Kultus andrer Götter schmückte und bereicherte Pisistratos. Durch Bevorzugung des Dionysosdienstes schmeichelte er dem Landvolk, auf welches er sich stützte. Auf Delos ließ er das berühmte Heiligtum des Apollon wieder herstellen und weihte diesem Gott in Athen einen Altar in seinem erweiterten heiligen Bezirk südöstlich von der Burg. Nahebei begann er den Neubau des Zeustempels an der heiligen Stelle, wo das Wasser nach der großen Flut des Deukalion in einen Schlund abgelaufen war, ein Werk, welches mit dem Heraion zu Samos und dem Artemistempel zu Ephesos wetteifern sollte und dessen kolossaler Bau erst 650 Jahre später durch Kaiser Hadrian vollendet wurde. Für die gymnastischen Übungen der Jugend legte er das Lykaion und als Spaziergang für die Athener die Akademie an. Weil die Erinnerung seiner eigenen Familie mit den homerischen Gesängen zusammenhing, zog er die Rhapsoden, wie schon Solon gethan hatte, nach Athen. Aber es war mehr als Politik zum Vorteil seines eigenen Hauses, er hatte nach der vorgeschrittenen Kultur der kleinasiatischen Griechenstädte hinüber geblickt und wünschte diese in seine Stadt zu verpflanzen. So wurde der epische Gesang aus dem Osten nach Athen übertragen und erhielt dort seine neue Heimat. Die homerischen und andre epische Gedichte wurden zum erstenmal gesammelt und aufgeschrieben. Nicht weniger aber als die schon historisch gewordene Epik pflegte Pisistratos die damals in voller Blüte stehende Lyrik, indem er die Dichter Anakreon von Teos, Simonides von Keos und Lasos von Hermione mit großen Ehren nach Athen berief. Auch die Anfänge des Dramas sind auf ihn zurückzuführen, da er den Dionysoskult begünstigte und dabei Wechselgesänge zwischen dem Chor und den Vorsängern entstanden, woraus sich später die dramatische Dichtkunst entwickelte.

Aber nicht nur die Dichtkunst, sondern einen ganzen Kulturstrom zog Pisistratos von Osten nach Athen herüber, und dem folgte auch die Plastik. Jetzt zuerst erhob sich der Ruf Athens als einer Kunststadt, aber noch in ganz anderm Sinne als später, denn noch hatte es keine eigene Plastik, und sein Ruhm ent-

sprang nur aus seiner Kunstbegünstigung. Wie die Dichter wanderten auch die Bildhauer von Osten, von den jonischen Kolonien, nach Athen und übten dort ihre Weise der Kunst. Endoios, wahrscheinlich ein Kleinasiate, arbeitete in Athen, und von ihm haben wir vielleicht noch heute ein Werk in einem sehr verstümmelten und abgeriebenen kopflosen Sitzbild der Athena, gefunden auf der Akropolis. Der größte Zuzug aber kam von den Inseln: aus Samos zog Theodoros herbei, aus Chios das Haupt der dortigen Kunstschule Archermos, andre aus Paros und Naxos. Diesen auswärtigen Bildhauern trat sehr bald eine Reihe einheimischer an die Seite. Sie lernten von den Inselkünstlern nicht nur den bisher gebrauchten Tuffstein durch Marmor ersetzen, wobei sie den parischen Marmor vor den attischen Sorten bevorzugten, sondern ahmten die Weise der Inselkünstler so genau nach, daß man die Werke beider nicht voneinander unterscheiden kann.

Erst die allerneueste Zeit hat uns genügende Anschauung von der attisch-archaischen Kunst gebracht. Bis vor kurzem herrschte in dieser Beziehung noch vollständiges Dunkel, aus den wenigen bekannten in Athen und in Eleusis gefundenen Stücken konnte man kein rechtes Bild gewinnen. Da sollte der 5. und 6. Februar 1884 einen ganz unerwarteten Aufschluß bringen. An jenen Tagen fand man bei Ausgrabungen zwischen dem Erechtheion und der Nordmauer der Akropolis nicht weniger als 14 weibliche Statuen, welche bei der Einnahme Athens im Jahre 480 durch die persischen Soldaten von ihren Sockeln gestürzt und im Perserschutt liegen geblieben waren. Die Statuen, obgleich vom Knie abwärts meistens verstümmelt und ohne Hände, waren im übrigen gut erhalten und prangten noch im vollen Schmuck ihrer Bemalung. Fast alle Funde zeigten den gleichen Typus einer reich bekleideten weiblichen Figur, der in Anknüpfung und Weiterentwickelung der auf den Inseln erfundenen Figuren wie das Weihgeschenk der Nikandre und die Samische Statue im Louvre (Abb. 30 u. 31) entstanden war. So außerordentlich der Zuwachs an Denkmälern durch diesen Fund war, so waren wir doch nicht imstande, diese Werke sicher zu datieren. Das Nächstliegende war, sie in die Zeit der Pisistratiden zu setzen, da wir von deren Kunstbegünstigung Nachrichten hatten. Da sollte im vorigen Jahre bei den Ausgrabungen der Franzosen in Delphi abermals ein neues Licht auf diese Epoche fallen. Es wurden die Trümmer des Schatzhauses der Athener gefunden, welches sie nach der Schlacht bei Marathon als Weihgeschenk zu Delphi errichteten. Zahlreiche Fragmente von den 30 skulpierten Metopen mit den Thaten des Theseus, Herakles und Scenen der Gigantomachie lehrten uns die Stufe der attischen Kunst zwischen 490 und 480 kennen und bewiesen, daß die Funde der Akropolis zu Athen wegen ihrer stilistischen Übereinstimmung in dasselbe Jahrzehnt zu setzen sind, also nicht der Zeit der Tyrannen angehören, sondern die Weiterentwickelung der damals entstandenen Kunst offenbaren.

Alle jene weiblichen Statuen der Akropolis tragen die Gewandung ihrer Zeit und gewähren uns einen ungeahnten Blick in die Kostümgeschichte (Abb. 45). Sie sind mit drei Gewändern übereinander bekleidet: zu unterst mit dem langen jonischen Chiton aus Leinen, dessen Schleppe beim Gehen aufgehoben wurde: sein einziger Schmuck ist ein senkrechter gestickter Streifen an der Vorderseite, an der Taille ist er mit einem schmalen

Band gegürtet. Darüber wird der bis über die Hüften herabreichende Chitoniskos getragen, entweder ein Ärmeljäckchen oder ein einfacher Umhang aus Wollentrikot, dessen Maschen gewellte Streifen bilden. Das oberste Kleidungsstück ist das Himation oder der Peplos aus glattem Wollstoff. Dieses ist entweder unter dem linken Arm durchgezogen, geht quer über Brust und Rücken und fällt in senkrechten Falten über die rechte Schulter herab, oder es ist wie ein Shawl einfach um die Schulter gelegt und fällt vorn mit beiden Enden glatt nieder. Außerordentlich künstlich ist die Haartracht, jedenfalls sind dazu nicht nur eigene Haare verwendet. Durch das Brenneisen gewellte Strähne sind turbanartig um die Stirn gelegt, oder das Vorderhaar ist gescheitelt und in gewellten Bogen zu beiden Seiten hinter die Ohren gestrichen. Über den beiden Schläfen liegen von der Höhe des Kopfes ausgehende kleingewellte Haarpartien, die Hauptmasse aber fällt in gewellten Strähnen über den Nacken herab drei oder vier Strähne, entweder gewellt oder in Korkzieherlocken, trennen sich davon hinter jedem Ohr ab und hängen vorn über die Brust. Auf dem Kopf ruht ein Diadem von Metall, mit reichen Ornamenten verziert; in den Ohren sind goldene Gehänge befestigt, Halsketten und Armbänder vervollständigen den Schmuck. Die Bemalung beschränkt sich auf Ornamentation, und nicht mehr die ganzen Flächen sind gefärbt. Die Haare und die Lippen sind rot, die Augenbrauen und die Augenwimpern sind durch schwarze Striche bezeichnet, die Pupille ist schwarz, die Iris rot, letzteres wahrscheinlich nur Untermalung von braun. Von der Gewandung ist nur der Chitoniskos ganz gefärbt und auch dann nur, wenn das Himation darüber getragen wird, und zwar blau mit roten Rändern. An dem Chiton und dem Himation sind nur die gestickten Borden gemalt, auch einzelne gewebte oder gestickte Ornamente auf dem Himation verstreut, die Farben sind meist grün und rot, noch heute die beliebtesten griechischer Stickerei. Der Schmuck ist vergoldet.



Abb. 45. Archaische weibliche Statue von der Akropolis zu Athen. Athen, Akropolismuseum. Nach Originalphotographie.

So treten uns diese Gestalten höchst fremdartig entgegen und scheinen unsrer Vorstellung von griechischer Einfachheit zu widersprechen. Die Kleidung erinnert in ihrer Pracht und überladenen Zierlichkeit an den Orient, und sicher ist, daß sie unter orientalischer Einwirkung entstanden. Die Künstler aber schwelgen in der minutiösen Darstellung der reichen Einzelheiten, sie thun sich auf das Künstliche der Marmorausführung etwas zu gut und erhöhen die Schwierigkeiten, indem sie z. B. die Falten des Obergewandes tief unterschneiden. Das herrliche Material des parischen Marmors, in welchem sie ganz andre Wirkungen hervorbringen können als in dem weichen Tuffstein, berauscht sie und verführt sie zu technischen Virtuosenstückchen. Dieselbe Erscheinung, daß eine archaische Kunst ins

Überzierliche verfällt und die dekorativen Einzelheiten über Gebühr betont, hat sich noch einmal in der Kunstgeschichte wiederholt, bei den meisten Florentiner Bildhauern und Malern des 15. Jahrhunderts. Dazu aber kommt doch in Athen auch schon, was später den höchsten Ruhm der attischen Kunst bildet, die Wärme des Lebens, die hier zuerst in den Köpfen leise hervorbricht und sich auch in der naturwirklichen Wiedergabe des Stofflichen ankündet.

Alle diese Statuen, welche teils von Inselkünstlern, teils von Athenern gearbeitet sind, waren Weihgeschenke an die Göttin Athena und erhoben sich auf säulenförmigen Basen in der Nähe des Tempels, abwechselnd mit andern Weihgaben wie Luxusvasen aus Thon und Bronze. Einige von ihnen stellten wahrscheinlich die Göttin Athena, andre Priesterinnen der Göttin dar, oder waren Bildnisse vornehmer Frauen. Wie in der vorigen Epoche für die Jünglingsstatuen des Apoll, der Athleten und der Grabbilder hatte auch hier die Kunst nur einen Typus.

Denselben Stil etwas weiter nach dem Monumentalen und Festen entwickelt zeigen die Bruchstücke, welche von den Giebelgruppen des ältesten Parthenon auf uns gekommen sind. Von der Athena im Gigantenkampf haben sich der Kopf sowie Teile des Körpers erhalten.

Bis auf wenige Fragmente haben die Funde der Akropolis aus dieser Epoche nur weibliche Figuren ergeben. Ihnen treten in den Metopen des Schatzhauses der Athener zu Delphi, neben einigen weiblichen Gestalten, nackte männliche in heftiger Bewegung ergänzend zur Seite. An den Reliefs dieser Metopen findet sich dieselbe zierliche Arbeit in den Einzelheiten, während die nackten Körper Gelegenheit gaben, auf klare Erfassung einfacherer Formen zu achten.

b. Die Zeit der Perserkriege.

Der Peloponnes.

Trotz der feinen Arbeit in den athenischen Statuen fühlt man deutlich, daß in ihnen nicht der Fortschritt liegen konnte, da die Kunst sich in Einzelheiten verlor. Der entscheidende Schritt, der mit einem Schlage die griechische Kunst auf den rechten Weg bringen und von allem fremden Einfluß befreien sollte, wurde an einer andern Stelle gethan, in dorischem Gebiet, auf der Insel Ägina. Vielfach hat man angenommen, daß das Hauptdenkmal dieser Insel, die Giebelgruppen des Athenatempels, schon vor 523 entstanden seien. Jedoch in der zum Beweis angeführten Stelle des Herodot III, 59 wird unter diesem Jahre nur von einem Heiligtum der Athena, nicht von einem Tempel gesprochen; den letzten Zweifel heben die neuesten französischen Ausgrabungen in Delphi, welche uns im Verein mit den danach zu datierenden gleichzeitigen Fundstücken der Akropolis zu Athen ein Bild von der attischen Kunst zwischen 490 und 480 gegeben haben. Die Ägineten zeigen einen etwas weiter fortgeschrittenen Stil als die attischen Arbeiten und müssen daher etwas jünger sein. Andererseits ist der Unterschied der äginetischen Werke von den athenischen Tyrannenmördern (vergl. Abb. 50), die aus dem Jahre 476 stammen, nicht so groß, daß wir ein halbes Jahrhundert dazwischen

legen können, vielmehr bleiben namentlich die Statuen des östlichen Giebels nur wenig hinter den Tyrannenmördern zurück, ja die äginetischen Künstler verstehen es trotz der geringeren Lebenswärme sogar besser, den menschlichen Körper als einheitliches Bild zu fassen. Wir können also bei der ältern Annahme bleiben, daß der große Kunstfortschritt an eins der größten Ereignisse der Weltgeschichte anknüpfte: an den siegreichen Kampf der Griechen gegen die Perser. Damit beginnt jenes gewaltige 5. Jahrhundert, dessen lebensprossende Entwickelung ohne gleichen unter den Menschen geblieben ist. In den Perserkriegen warfen die Griechen die anmaßende Herrschaft der Orientalen zurück, von denen sie so viele Elemente ihrer Kultur entnommen hatten, und die ersten Werke der monumentalen Plastik, welche nach diesem Kampf entstehen, sind die ersten rein nationalen Gebilde. Der Blick der Griechen für das Schematische, welcher im geometrischen Stil der Gefäßmalerei schon einmal etwas Selbständiges geschaffen hatte, gab auch diesmal den Ausschlag, freilich erhoben und weitergebildet zum Gefühl für das Gesetzmäßig-Organische, für das Ganze und Rhythmische.

Die Insel Ägina war durch Handel reich geworden, dort hatte sich die hervorragendste peloponnesische Kunstschule entwickelt, und zwar arbeiteten die Ägineten hauptsächlich in Bronze. Plinius berichtet, daß sie besonders berühmt in der Herstellung der richtigen Metallmischung für die Bronze waren. Wie im ganzen Peloponnes war auch in Ägina die Hauptaufgabe der Künstler Siegerstatuen für Olympia zu verfertigen. Unter den äginetischen Bildhauern ragten am meisten Kallon und Onatas hervor. Von letzterem wissen wir, daß er etwa zwischen 490 und 460 thätig war und außer Kolossalbildern von Göttern umfangreiche Siegesdenkmale für Olympia und Delphi schuf. Quadrigen mit ihrem Wagenlenker, eine Gruppe aus mehreren Kämpfern zu Pferde und zu Fuß, eine Gruppe von neun griechischen Helden, die im Halbkreise um Nestor standen und die Lose aus seinem Helm zogen, um festzustellen, wer von ihnen mit Hektor kämpfen solle. Alle äginetischen Erzwerke sind untergegangen, und wir können uns keine Vorstellung machen, in welcher Weise sich die Kunst von Ägina entwickelt hat. Wir lernen sie in erhaltenen Werken erst auf einer weit vorgeschrittenen Stufe kennen, in Werken, welche zu den berühmtesten des Altertums gehören und von so hervorragender Bedeutung sind, weil sie uns die erste wirklich künstlerische Stufe in der Darstellung des Menschen und in den Giebelkompositionen vorführen.

Auf dem Felsenvorsprung an der Nordostseite der Insel erhob sich im Altertum ein dorischer Tempel, der heute in Trümmern liegt und dessen Giebelgruppen aus $^2/_3$ lebensgroßen Figuren im Jahre 1811 unter der Erde aufgefunden wurden. Nachdem sie von Thorwaldsen meisterhaft ergänzt worden sind, bilden sie jetzt die Hauptzierde der Glyptothek zu München. In dem nationalen Kriege der Griechen gegen die persische Übermacht, welche Griechenland mit ihren Heeresmassen überschwemmte, war ein neues Heldenzeitalter herangekommen, dessen Kämpfe sich kühnlich messen konnten mit dem durch die Sage gesteigerten und durch die epische Dichtkunst verherrlichten Zug gegen Troja. In der Seeschlacht von Salamis war die stolze persische Flotte zerstört worden, der Perserkönig,



Abb. 46. Der Westgiebel des Athenatempels zu Ägina. Zur Veranschaulichung der Anordnung.

welcher übermütig von goldenem Sessel auf der Felsenhöhe des Ufers die Schlacht mit angesehen hatte, war geflohen. Die Griechen hatten ihre Freiheit gewahrt, die Macht des Feindes gebrochen, Europa vor asiatischer Überflutung geschützt und der Menschheit die verheißungsvolle Knospe der griechischen Kultur gerettet. An der Schlacht von Salamis hatten sich die Ägineten mit 30 Trieren beteiligt, und ihnen war von den übrigen Griechen der Siegespreis, der Preis der Tapferkeit zuerkannt worden. Zum Andenken an dieses gewaltige Ereignis beschlossen sie, so dürfen wir wohl annehmen, der Göttin Athena einen Tempel zu errichten, der hinaus schaute auf das Meer, auf welchem sie unsterblichen Ruhm gewonnen. Wie aber Pindar bei seinen Siegesliedern weniger den Ruhm des betreffenden Olympioniken feiert, als den seines Stammesheroen, wie Äschylos die gewaltige Tragödie der Orestie nicht ohne Beziehung auf die Großthaten gegen die Perser gedichtet, so stellten auch die Ägineten in den Giebeln des Tempels zwei Ereignisse dar, welche nur einen idealen Zusammenhang mit der Unterwerfung der Orientalen hatten, und ihre eigenen Thaten in Vorbildern aus der Heroensage verherrlichten. Im Ostgiebel handelt es sich um den Zug des Herakles und des äginetischen Heros Telamon gegen den troischen König Laomedon, im Westgiebel um den durch Homer besungenen troischen Krieg und den Waffenruhm des äginetischen Helden Ajas, des Sohnes jenes Telamon. Diese Deutung ist jetzt gesichert, da die neuen französischen Ausgrabungen zu Delphi bewiesen haben, daß der Bogenschütze mit dem Löwenhelm im Ostgiebel Herakles ist, denn in den Metopen des Schatzhauses der Athener zu Delphi ist ein Mann, welcher den gleichen Löwenhelm trägt, durch Beischrift als Herakles bezeichnet.

Von dem Westgiebel sind zehn Figuren in der Hauptsache erhalten, zwei Figuren, die beiden zugreifenden in der Mitte können nach Analogie des andern Giebels in Gedanken ergänzt werden. Bei der Ergänzung sind einige Ungenauigkeiten vorgekommen, welche in der nebenstehenden Zeichnung (Abb. 46) vermieden sind: auch weicht die jetzige Aufstellung der Figuren in der Münchener Glyptothek von der ursprünglichen ab, während die Zeichnung die Anordnung wiedergibt, wie sie in Wirklichkeit gewesen sein muß.

Beide Giebel entsprechen einander Figur für Figur, beide stellten den Kampf um die Leiche eines Gefallenen dar. Es galt bei den Griechen für die höchste Schmach, und

stand im Widerspruch mit den Geboten ihrer Religion, wenn es den Feinden gelang, die Waffen und den Leichnam eines Gefallenen an sich zu reißen; daher entspann sich, wie wir aus Homer wissen, um die Toten oft der erbittertste Kampf, welcher neues Blut zu dem schon vergossenen hinzufügte. In der Mitte des Giebels steht die Göttin Athena, ruhig zuschauend, von den Kämpfenden nicht gesehen, den Schild und die Spitze der Lanze gegen die Troer gekehrt, nur dadurch andeutend, welcher Seite sie Sieg und welcher Niederlage verleiht. Zu ihren Füßen ist Achill oder Patroklos niedergestürzt, von jeder Seite greift ein Krieger nach ihm. Die beiden Heere kämpfen in drei Gliedern, jedes Glied ideal vertreten durch eine Figur. Zuerst stehende Lanzenkämpfer, im Begriff ihre Waffen zu schleudern, der links Ajas, dann Kniende, eine Gelegenheit erspähend, mit ihrer Lanze von hinten hervor zu stechen, und gleichzeitig mit ihren Schilden die hinter ihnen knienden Bogenschützen deckend, die aus der Ferne ihre Pfeile senden; der Bogenschütze rechts ist Paris. In jeder Ecke liegt dann noch ein Verwundeter. Es ist das klare schematische Bild einer altgriechischen Schlacht.



Abb. 47. Die erhaltenen Statuen aus der Mittelgruppe des westlichen Tempelgiebels zu Ägina. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie. Bezüglich der richtigen Ergänzung und Anordnung vergleiche die Umrißzeichnung, Abb. 46.

In diesen Kompositionen zeigt sich zum erstenmal das Princip der griechischen Giebelausschmückung vollentwickelt. Die Mitte wird kräftig betont durch die Göttin und den vor ihr liegenden Gefallenen. Das räumliche Erfordernis, Athena größer zu bilden als die andern Figuren, ist sehr geschickt zum bessern Ausdruck ihrer Göttlichkeit benutzt. Dann senkt die Komposition sich ein zu den beiden niedergebeugten Zugreifenden und erhebt sich in den stehenden Lanzenkämpfern wieder. Abermals eine Senkung wird durch die beiden knienden Lanzenträger markiert, dann kommt wieder eine leichte Hebung in den Bogenschützen und schließlich fällt die Komposition nach den Ecken in den liegenden Verwundeten ab. So wird der dreieckige Raum zwanglos gefüllt und rhythmisch gegliedert, aber noch ganz schematisch und regelmäßig in mathematisch genauer Entsprechung auf beiden Seiten, während an späteren Kompositionen dieses Gerüst mit leichten Unregelmäßigkeiten umkleidet wird und die Entsprechung mehr gedanklich ist. Die Griechen pflegten ihre Giebelkompositionen einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln zu vergleichen, weil dabei dieselbe Linie herauskommt: die Mittelfigur ist der Körper, die seitlichen Figuren sind die ausgespannten Flügel, bei denen die höchste Erhebung nach einer Einsenkung etwas seitwärts vom Körper liegt. Auch einem Vers mit folgendem Metrum könnte die Komposition verglichen werden:

◡ — ◡ — ◡ — — ◡ — ◡ — ◡

wobei die Mitte durch zwei nebeneinander stehende Längen besonders markiert ist.

Wohl bezieht sich die Handlung aller Gestalten in den äginetischen Giebelgruppen auf den Mittelpunkt, aber dennoch ist die Zusammenstellung eine rein äußerliche, und jede Figur ist von dem Künstler gänzlich für sich gedacht, ebenso wie die losenden Helden in der Gruppe des Onatas jeder als Einzelfigur dastehen, so daß Nero den Odysseus herausnehmen und nach Rom überführen konnte. Auch hier könnte man jede Figur aus dem Zusammenhang des Ganzen entfernen und würde von ihr doch einen voll befriedigenden künstlerischen Genuß haben. Damit und nicht nur mit der Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit des Künstlers hängt es zusammen, daß die Statuen an der bei ihrer Aufstellung im Giebel niemals sichtbaren Rückseite mit derselben Sorgfalt gearbeitet sind wie an der Vorderseite: der Künstler kam gar nicht darauf, sich die Gestalten anders als wirkliche Menschen, d. h. voll rund zu denken und zu arbeiten. Welch strenge Zucht aber leitet die Bewegung aller Gestalten, sie scheinen ihre Glieder taktmäßig zu gebrauchen wie Soldaten auf dem Exerzierplatz (Abb. 47). Die Schulung im Gymnasion, das Hauptaugenmerk in der Erziehung der griechischen Jugend, haftet ihnen an; das sind Männer wie die der ehernen Phalanx, an welcher sich die persischen Heeresmassen bei Marathon brachen. Selbst die Sterbenden und Verwundeten bewahren die Selbstzucht; noch hält sich der tödlich Getroffene in der Mitte aufrecht, und der Gefallene links zieht entschlossen den Pfeil aus der Wunde, um mit dem entströmenden Blut sein Leben auszuhauchen, nur die Beine krümmen sich unwillkürlich vor Schmerz. Mit Ausnahme von kleinen Fehlern, wie das zu starke Herausdrücken des schwertförmigen Brustknorpels, die zu spitze Bildung der Knie und die unrichtige Form der Zehen, ist die Anatomie des menschlichen Körpers in ihren Knochen und Muskeln richtig verstanden. Aber die Muskulatur ist mit der größten Schärfe und Knappheit umrissen, es ist nichts mehr als das Notwendige gegeben; auch ist der Anspannung der Muskeln auf die gegebene Bewegung hin nicht genügend Rechnung getragen. Der Künstler hat nicht für den einzelnen Fall nach der Natur gearbeitet, sondern gedanklich stand bei ihm das Knochengerüst und seine Fleischbekleidung fest, und nach diesem geistigen Bilde hat er geschaffen. Freilich haben die griechischen Künstler niemals in der Weise nach Modell gearbeitet wie die modernen, sondern immer mehr oder weniger nach der Kenntnis vom menschlichen Körper, die sie in sich aufgenommen hatten, aber später wird die Summe ihrer Kenntnisse größer, sie lernen mehr als das abstrakt richtige Bild und beobachten von Fall zu Fall die Veränderungen, welche durch die Bewegungen in der Muskulatur hervorgebracht werden. In sonderbarem Kontrast zu der fortgeschrittenen Behandlung der Körper steht die konventionelle Gestaltung der Köpfe mit dem stereotypen Lächeln, welches als „äginetisches Lächeln“ zu einer feststehenden Bezeichnung für die Art geworden ist, in welcher die altgriechischen Bildhauer das Leben auszudrücken suchten. Die griechische Kunst geht von dem entgegengesetzten Standpunkt aus wie die christliche, welche über der Belebung der Köpfe die Bildung der Körper vernachlässigte. Bis über die Zeiten des Phidias hinaus, bis zum Auftreten des Skopas und Praxiteles, bleiben die Köpfe so gut wie ausdruckslos. Die äginetische Kunst kennt im Kopf und im Körper nur einen Typus; es ist dieselbe Erscheinung wie bei den Jünglingsfiguren von Orchomenos, Tenea rc., wie bei den weiblichen Gewandstatuen von der Akropolis. Dadurch wird das den Gestalten schon ohnehin innewohnende Abstrakte noch gesteigert. Nur die Göttin Athena macht eine Ausnahme, sie archaisiert mit Absicht, um den feierlichen Eindruck eines altertümlichen Tempelbildes hervorzubringen. Im übrigen aber ist der Stil des Westgiebels völlig einheitlich und geschlossen, und das trägt wesentlich zu seiner befriedigenden Wirkung bei.

Bewunderungswürdig ist, daß die Figuren trotz ihrer heftigen Bewegung und der Belastung durch die schweren Schilde ohne jede Stütze gestanden haben. Die Bildhauer sind mit großer Kühnheit zu Werk gegangen, und daran merkt man, daß sie an Erztechnik gewöhnt waren. Überhaupt wirken die Gestalten wie Übertragung aus Metall: und aus der sonst in dieser Schule fast ausschließlich gebräuchlichen Metalltechnik sind ihre meisten stilistischen Eigentümlichkeiten zu erklären. Es erscheint nur zufällig, daß die Künstler hier Marmor benutzten, sie dachten die Figuren vollständig in Bronze; dadurch aber haben sie einen besonders pikanten Reiz erhalten, denn die Präzision, welche in der Bronze selbstverständlich erscheint, fällt hier mehr auf und verleiht dem Werk den Charakter des Festen und Sehnigen. Es waren auch viele Einzelheiten aus Bronze hinzugefügt, namentlich sämtliche Angriffswaffen, aber auch die Wehrgehänge und einzelne Teile des Haares. Die durchgängige Bemalung ließ das nicht auffällig erscheinen.

Alles Gesagte bezieht sich hauptsächlich auf den Westgiebel. Vom **Ostgiebel** sind nur fünf Statuen einigermaßen gut erhalten, und in ihnen zeigt sich eine Weiterbildung des Stils, welche sie bestimmt vom Westgiebel scheidet. Die Körperformen erscheinen der Magerkeit jener gegenüber voller und weicher, über den Muskeln befindet sich an den gehörigen Stellen Fett, das Leben der Haut ist besser verstanden und betont, die Adern sind reichlicher angegeben, in den Bewegungen ist mehr Elasticität und weniger Schematismus, im bogenspannenden Herakles ist die ganze Stellung mit erschöpfender Einheitlichkeit auf das Abschießen des Pfeiles gerichtet. Wenn auch der geschlossene Eindruck des Westgiebels mehr befriedigt, so merken wir doch im Ostgiebel den Fortschritt und sehen, wohin die Kunst sich wenden wird. Wir müssen für die beiden Giebel zwei Künstler annehmen, die zwar gleichzeitig arbeiteten, von denen aber der Ältere eine bestimmte Kunstrichtung zum Abschluß brachte, während der Jüngere neue Elemente zunächst noch auf der Basis des Alten hinzu trägt. Es wäre sehr verlockend, in dem Ältern, dem Künstler des Westgiebels, Onatas zu erblicken, da der Kunstcharakter dieses Giebels mit dem übereinzustimmen scheint, was wir über seine Thätigkeit wissen, leider aber ist unsre Kunde zu unbestimmt, um auch nur eine entfernte Sicherheit zu ermöglichen.

Die äginetischen Statuen sind fast das einzige, was von der peloponnesischen Kunst jener Epoche übrig geblieben ist. Wie in Ägina war auch auf dem Festlande Bronze das fast ausschließliche Material. Die antiken Bronzewerke sind viel mehr als die Marmorbilder der Zerstörung zum Opfer gefallen, weil die Bronze in spätern barbarischen Zeiten eingeschmolzen und zu andern Zwecken verwertet werden konnte; auch ist sie im feuchten Erdboden der Verwitterung noch mehr ausgesetzt als Marmor. Durch antike Schriftsteller haben wir Kunde davon, daß in den beiden benachbarten Städten **Sikyon** und **Argos** einige berühmte Meister lebten und neben ihnen eine zahlreiche Künstlerschaft blühte. Leider aber können wir uns von ihren Werken nur eine ganz äußerliche Vorstellung machen.

Der berühmteste Plastiker von Sikyon um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert war **Kanachos** und seine am meisten gepriesenen Werke waren zwei fast gleiche Apollonbilder, das eine im didymäischen Tempel bei Milet von Bronze, das andre zu Theben von Holz. Wahrscheinlich besitzen wir unter unserm Statuenvorrat spätere Nachbildungen dieser Werke, aber die Anschauung, welche wir von ihnen aus Münzbildern gewinnen, reicht nicht aus, sie mit Sicherheit heraus zu erkennen. Soviel ist gewiß, daß der Gott, vollkommen nackt, ruhig dastand. Diese Stellung bringt kein neues Moment zu den schon vorher von der Kunst geschaffenen hinzu, und der Wert des Werkes muß daher in seiner technischen Ausführung bestanden haben.

Der Ruhm von Argos war **Ageladas**, der wahrscheinlich von 520—470 und vielleicht darüber hinaus arbeitete. Unser wärmstes Interesse nimmt er schon allein deswegen in Anspruch, weil er als Lehrer dreier der berühmtesten Künstler des Altertums, Myron, Polyklet und Phidias, genannt wird, wenn das, wie wir sehen werden, wohl auch nur in weiterem Sinne zutrifft. So war an der Schwelle der Hochrenaissance Verrocchio der Lehrer dreier auf der Höhe der vollendeten Kunst stehender Meister, des Perugino, Lorenzo di Credi und Lionardo da Vinci. Die antiken Schriftsteller rechnen Ageladas zu den bedeutendsten Künstlern. Eine seiner berühmtesten Statuen war ein Blitze schleudernder Zeus für die Messenier zu Ithome. Unter seinen zahlreichen Weihgeschenken für Olympia war das hervorragendste das Bronzebildnis des Kleosthenes neben seinem Wagenlenker auf der Quadriga. Das figurenreichste Werk hat er in seinen letzten

Jahren geschaffen, ein Bronzeweihgeschenk der Tarentiner für Delphi, bestehend aus Kriegern, Rossen und Gefangenen aus Anlaß eines Sieges über die Messapier. Es ist nicht unmöglich, daß wir eine nackte **Jünglingsfigur** von Ageladas in späteren Kopien besitzen. Die bekannteste dieser Kopien ist die mit dem Namen des Kopisten Stephanos bezeichnete in Villa Albani (Abb. 48). Die Schultern sind überaus breit und lehnen weit zurück, der Kopf ist viel zu klein. Die Stellung ist gezwungen und wie auf dem Exerzierplatz eingeübt, der ganze Körper ist von abstrakter kalter Steifheit. Wenn die Figur auch nicht auf Ageladas zurückgehen sollte, so haben wir in ihr wenigstens wohl sicher einen peloponnesischen Typus vom Anfang des 5. Jahrhunderts zu erkennen.



Abb. 48. Archaische Jünglingsgestalt. Kopie von Stephanos. Rom, Villa Albani. Nach Originalphotographie.

Die immer erneute Aufgabe der peloponnesischen Kunst war die Bildung nackter männlicher Körper und edler Pferde. Ein ganzes Volk von Siegerstatuen haben die Peloponnesier für Olympia geschaffen. Die tägliche Beobachtung der Jünglinge und Männer ihres Volkes bei den gymnastischen Übungen lehrte alle griechischen Künstler die äußere Anatomie des Menschen immer gründlicher kennen, und sie wurden nicht müde, Zug für Zug zur Vervollständigung an ihren Bildwerken hinzuzufügen. Dadurch, daß sie nicht so viel direkt nach dem Modell, sondern mehr nach dem Gedächtnis arbeiteten, und daß sie nicht das Seciermesser zu Hilfe nahmen, um an Leichen den Körperbau kennen zu lernen, wurden sie vor platter Nachahmung bewahrt. Immer mehr und mehr ging ihnen das geistige Bild, welches sie in sich trugen, in Fleisch und Blut über, immer freier wurden sie in seiner Wiedergabe. Sie kamen auf diesem Wege langsam vorwärts, aber dadurch wurde der griechischen Kunst von vornherein ihre hohe Idealität gewahrt, indem ganz von selbst nur das Bedeutende und Wesentliche in der menschlichen Erscheinung sich dem Gedächtnis einprägte, während alle Zufälligkeiten sich ausschieden. So wurden die herrlichen Idealbilder der größten griechischen Künstler vorbereitet. Neben der Ausbildung des Körpers rückte die Vervollkommnung des Kopfes nur zögernd vor.

Die peloponnesische Kunst ist in ihrer Beschränkung vollkommen einheitlich. Sie ist frei von allen fremden Einflüssen und schafft nur aus sich selbst heraus. Das hat ihr die führende Rolle für diese Epoche eingetragen, denn die Zeit, in

welcher fremde Kunst fördernd und befruchtend auf Griechenland wirken konnte, war vorüber. Das griechische Volk hatte innere Festigkeit und bestimmten Charakter erlangt, es war im Sturm der Perserkriege zur Männlichkeit herangereift. Auf die biegsame Seele eines Jünglings können fremde Einwirkungen von größtem Nutzen sein, aber ein fertiger Mann schafft am besten aus sich selbst heraus. Das gilt auch von Volksindividualitäten.



Abb. 49. Grabstele des Aristion von Aristokles. Athen.

Attika.

Es ist nur natürlich, daß die in frischer Jugendkraft stehende peloponnesische Kunst Einfluß gewann auf die attische, welche noch in voller Nachahmung von außen herzugetragener Elemente war. Auch die Athener waren unter der Not der Zeit zu Männern gereift und wurden der virtuosen Kunst, wie sie sich in den weiblichen Statuen von der Akropolis zeigt, überdrüssig. Diese reich geputzten, zierlich gearbeiteten Frauen machten ihnen keinen Eindruck mehr, sie verlangten nach Einfachheit und Klarheit. Diese aber fanden sie bei ihren dorischen Brüdern. Wir wissen, daß die äginetischen Künstler Kallon und Onatas Werke für die Akropolis schufen. Doch auch aus sich selber gewannen die Athener Kraft, ihre Kunst zu heben und selbständig zu machen. Skulpturen wie die Aristionstele (Abb. 49) werden durch eine weite Kluft von den geputzten weiblichen Statuen der Akropolis getrennt.

Diese Stelen (flache Steintafeln) waren damals die gewöhnliche Form von Grabmälern, sie wurden bekrönt durch eine skulpierte oder gemalte Palmette, oder durch ein einfaches Giebeldreieck. In einem hohen, schmalen, rechtwinkligen Raum steht der Krieger mit Brustharnisch, Beinschienen und Helm gewappnet; in der Linken hält er eine Lanze, während die Rechte unthätig herabhängt. Der Haupteindruck des Werkes ist schlichte Einfachheit, welche schon das flache Relief hervorbringt. Ungezwungen ist der Mann in den engen Raum hineinkomponiert, in seiner Bescheidenheit scheint er keinen größern zu beanspruchen. Die übertriebene Zierlichkeit hat biederer Gewissenhaftigkeit Platz gemacht. Die Muskulatur ist

wenigstens an den Beinen trefflich angedeutet und sogar die Metallschienen haben ihr folgen müssen. Die Bemalung des Werkes ist verhältnißmäßig gut erhalten, doch haben sich einige Farben verändert. Der Grund war rot, der Panzer blau, die Verzierungen darauf wieder rot. Die Achselklappe war auf der Schulter mit einem Stern, an dem kleinern auf der Brust liegenden Teil mit einem Löwenkopf verziert. Der Panzer wurde von drei Streifen mit mäanderartigen Ornamenten umzogen, ein Streifen auf der Brust, einer auf dem Gürtel und einer auf der Mitte der metallbeschlagenen Lederstreifen, welche den Panzer nach unten abschließen. Unter dem Panzer kommt an den Oberarmen und Oberschenkeln der kurze Chiton zum Vorschein. Die Bartspitze und der Helmbusch waren besonders angesetzt. Das Relief scheint nur der Malerei zur Grundlage zu dienen, wie es in der That nicht unmöglich ist, daß das griechische Relief aus einer Sonderart der Malerei entstanden ist. Da man nämlich in der Malerei nicht den Anschein plastischer Modellierung hervorzubringen vermochte, griff man zu wirklicher plastischer Gestaltung des Untergrundes. Neben den reliefierten Stelen gab es auch nur gemalte, wie die ganz in der Nähe der Aristionstele gefundene Lyseasstele beweist. Inschriften am Fuß des Werkes im Buchstabencharakter vom Ende des 6. Jahrhunderts lehren uns den Namen des dargestellten Aristion und den des Künstlers Aristokles kennen. An dem jetzt leeren Sockel zwischen der eigentlichen Stele und der Basis war ein Bildchen gemalt, wie aus der Analogie mit der Lyseasstele hervorgeht, die an der betreffenden Stelle einen Reiter zeigt, der ein leeres Handpferd neben sich am Zügel führt. Diese enge Verbindung von Relief und Malerei, die sich an der Aristionstele nachweisen läßt, ist ganz besonders lehrreich für uns in Bezug auf die gesamte archaische Reliefkunst.

Daß die Einwirkung der peloponnesischen Kunst auf die attische doch nur eine Anregung war, unter der eine Reaktion gegen die frühere Weise eintrat, und unter welcher sie selbständig wurde wie ihr peloponnesisches Vorbild, das beweist der trennende Unterschied zwischen dem attischen Krieger Aristion und den äginetischen Giebelfiguren. In dem attischen Werk ist nichts von der Härte und Schärfe jenes aus Bronze abgeleiteten Stils zu bemerken, sondern weich und schmiegsam sind alle Linien, und über dem Ganzen liegt ein milder Hauch. Diese Kunst ist weiter entwickelt in dem Relief eines wagenbesteigenden Mannes. Hier liegt schon die volle attische Zartheit und Grazie in den Umrissen, echt attisch ist das reiche Spiel in den Linien der Glieder und des dazwischen fallenden Gewandes.

Das vorläufige Resultat der Entwickelung in Attika zeigt ein Werk, welches wie das Hauptwerk der äginetischen Schule an ein bedeutendes geschichtliches Ereignis anknüpft, es ist die Gruppe der Tyrannenmörder (Abb. 50).

Pisistratos war im Jahre 527 gestorben, und seine Söhne Hippias und Hipparch hatten die oberste Macht sehr bald zu Gewaltthaten mißbraucht. Um eine Beleidigung seiner Schwester durch Hipparch zu rächen, verband sich Harmodios mit seinem Freunde Aristogeiton, in der Absicht die Tyrannen beim Panathenäenfest zu ermorden. Es gelang ihnen jedoch nur Hipparch zu töten, während Hippias entkam. Aber diese That bereitete doch die spätere Verjagung des Hippias vor, und die Athener datierten von daher ihre bürgerliche Freiheit. Harmodios war durch die Leibwache des Tyrannen erschlagen, und Aristogeiton zu Tode gefoltert worden. Nach dem Sturz der Tyrannis errichteten ihnen die dankbaren Athener eherne Standbilder, welche die verbündeten Freunde zum Angriff vorgehend darstellten. Die Ausführung übertrugen sie dem Antenor und stellten die Gruppe bald nach 510 am Südende der Agora auf. Im Jahre 480 von Xerxes entführt, kam sie erst 280 Jahre später nach Athen zurück. Inzwischen war aber im Jahre 477 an ihrer Stelle von den Bildhauern Kritios und Nesiotes eine neue Gruppe aufgestellt worden. Es tritt hier zum erstenmal in der griechischen Kunstgeschichte der Fall ein, der sich fortan sehr häufig wiederholt, daß wir das Originalwerk nicht mehr besitzen, wohl aber spätere Nachbildungen, in unserm Fall auf Vasen, Münzen, dem Relief eines



Abb. 50. Gruppe der Tyrannenmörder; Aristogeiton mit dem nicht zugehörigen aber stilistisch ungefähr gleichzeitigen sogenannten Pherekydeskopf. Nach dem Gyps im Akadem. Kunstmuseum zu Bonn. Erstmalige Veröffentlichung.

Marmorsessels, ferner in einer zu römischer Zeit angefertigten Marmorkopie in natürlicher Größe. Alle diese Nachbildungen gehen nicht auf das erste, sondern auf das zweite Werk zurück, denn eine noch erhaltene Originalarbeit des Antenor, eine der reichbekleideten weiblichen Statuen von der Akropolis, zeigt viel altertümlicheren Stil. Die Marmorkopien der Tyrannenmörder befinden sich im Museum zu Neapel und sind falsch ergänzt. Dem mit der Chlamys über dem Arm vordringenden Aristogeiton ist ein stilistisch etwas über ein Jahrhundert später entstandener Kopf aufgesetzt; das Original war bärtig; auch ist es nicht richtig, daß beide in jeder Hand ein Schwert tragen, sondern in der Linken sind die Schwertscheiden zu ergänzen. In unsrer Abbildung ist dem Aristogeiton ein stilistisch und zeitlich verwandter Kopf aufgesetzt, der früher ohne Grund für ein Bildnis des Pherekydes gehalten wurde. Der jüngere und beleidigte, Harmodios, stürmt mit erhobenem Arm vor, um dem Tyrannen den Todesstreich zu versetzen, neben ihm schreitet Aristogeiton, den linken Arm mit der Chlamys wie einen Schild zum Schutz des Freundes vorgestreckt, in der Rechten das kurze Schwert gezückt für den Fall, daß der Schlag des andern fehl gehen sollte. So natürlich und zweckentsprechend diese Bewegungen sind, so hat die Kenntnis des Künstlers doch nicht ausgereicht, um eine einheitliche Gruppe zu schaffen: die Bewegungen der beiden sind zu gleichmäßig, und der Kontrast, daß einer mit der linken, der andre mit der rechten Seite vorschreitet, ist zu schematisch. Bei jedem einzelnen fehlt der Chiasmus in der Bewegung, d. h. daß die entsprechenden Gliedmaßen entgegengesetzt beschäftigt sind. Die Figuren sind ebenso wie bei den äginetischen Giebelgruppen jede für sich gedacht. Die Bronzevorlage ist in der römischen Marmorkopie deutlich heraus zu erkennen. Schon sind die äginetischen Statuen durch die attische Kunst überholt, hier überwiegt nicht mehr die gedankliche Konstruktion des menschlichen Körpers, sondern es hat begonnen in dem Fleisch zu klopfen und zu pulsen, das vollkräftige Leben ringt sich durch, in den Körpern scheint ein natürliches Wachstum zu blühen, die Strenge des Knochen- und Muskelgerüstes ist durch die richtige Auflage von Fett, Adern und Haut gemildert, so daß nur der noch stark archaische Kopf des Harmodios uns abhält, dieses Werk schon zu denen des Übergangs zur vollendeten Kunst zu rechnen.

B. Die Kolonien.

Während die Plastik auf dem griechischen Festlande in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts mit mächtigen Schritten der Vollendung zustrebt, stirbt sie auf den Inseln und in Kleinasien, welche im 6. Jahrhundert die Führung hatten, ab. Im Jahre 500 war der Aufstand der kleinasiatischen Griechen gegen die Perser niedergeworfen worden, und ihre Freiheit wurde vernichtet. Der Krieg endigte mit der Zerstörung von Milet im Jahre 494. Damit war in jenen Gegenden die Blüte der hellenischen Kultur gebrochen, und auch die Inseln verloren den nötigen Rückhalt. Wir haben gesehen, daß die Inselkünstler ihre Plastik nach Athen übertragen hatten, auch an andern Orten des griechischen Festlandes haben sich Werke von ihnen gefunden, z. B. eine Grabstele des Alxenor von Naxos zu Orchomenos in Böotien; sie stellt einen auf seinen Stab gestützten Mann dar, der seinem aufspringenden Hunde eine Heuschrecke entgegenhält, ein frisch beobachtetes Bild aus dem Leben, aber bar jeder ernstlichen Durcharbeitung.

Die kleinasiatischen Kolonien bieten in dieser Epoche fast gar nichts, außer dem nur halb hellenischen Lykien, dem Berglande an der Südküste. Ein englischer Reisender entdeckte in der Hauptstadt Xanthos das sog. Harpyiendenkmal, dessen Reliefs sich jetzt in London befinden (Abb. 51 u. 52).

Das Werk war ein wohl noch aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammendes Grabmal, bestehend aus einem 7 m hohen vierkantigen Pfeiler, welcher auf seiner Höhe die viereckige Grabkammer trug; die Seitenwände der letzteren waren außen reliefiert; an einer Seite





Abb. 51 u. 52. Die Reliefs von zwei Seiten des sogen. Harpyiendenkmals zu Xanthos.
London. Britisches Museum. Nach Brunn, Denkmäler.

war der kleine Eingang. Das ist eine Form, welche wir vom Grab des Kyros kennen. Der Inhalt der Reliefs ist nur im allgemeinen verständlich, da uns die lykischen Religionsanschauungen nicht genügend bekannt sind. Auf prächtigen Sesseln thronen heroisierte Verstorbene, denen die Überlebenden Opfergaben darbringen, bestehend aus Eiern, Blumen, Granatäpfeln, Tauben, Hühnern und Waffen. An zwei Seiten ist das Mittelfeld mit den Heroen eingefaßt durch zwei geflügelte weibliche Wesen mit eiförmigen Körpern, welche kleine menschliche Gestalten davon tragen; es sind Harpyien in ihrer Eigenschaft als Todesgöttinnen. Auf der einen Seite scheint ihnen eine auf dem Boden sitzende Frau nachzutrauern, vielleicht die Stifterin des Werkes. Die Reliefs haben den größten Teil ihrer Wirkung eingebüßt, da jetzt die ehemals reiche Bemalung fehlt, aber soviel ist zu erkennen, daß die üppige Weichheit, wie sie den Statuen an der heiligen Straße von Milet eigen ist, hier nachklingt.

Ebensowenig künstlerisches Leben findet sich in den westlichen Kolonien. Wenn die unteritalischen Griechenstädte oder die Tyrannen von Sicilien Kunstwerke zu Stiftungen in Olympia oder Delphi bestellten, so wendeten sie sich an Künstler des Mutterlandes. Die einzigen einheimischen Werke sind wieder in Selinus.

Dort war auf einem der Akropolis benachbarten Hügel ein Tempel erbaut worden, welchen wir jetzt mit dem Buchstaben F bezeichnen, und dessen Metopen

aus Tuffstein mit Kämpfen zwischen Göttern und Giganten geschmückt waren. Die untern Teile zweier Metopen ist alles, was die modernen Ausgrabungen uns davon wieder geschenkt haben. Sie zeigen in den Sterbenden einen merkwürdigen Naturalismus; ganz ähnlich wiederholt sich dieser in einem von dem Blitzstrahl des Zeus zu Boden sinkenden Giganten, welcher von dem Giebelfeld des Schatzhauses der Megaräer in Olympia übrig geblieben ist. Eine Verwandtschaft, die um so bedeutsamer ist, als Megara die Mutterstadt von Selinus war.

Das Zeitalter der großen Persönlichkeiten.

1. Die Plastiker des Übergangs.

In der nationalen Großthat, dem Kampfe gegen die Perser, waren die Griechen sich ihrer Kraft bewußt geworden. Ein kleines Volk, auf einem Gebiete wohnend, das kaum so groß war wie eine Provinz des gewaltigen Perserreiches, hatte trotzdem dessen Angriff siegreich zurückgeschlagen. Die Schlachten von Marathon und Salamis hatten den Griechen ihren eigenen Wert offenbart. Wenn sie darüber nachdachten, was ihnen diese Überlegenheit über den so viel stärkeren Feind verliehen, dann konnten sie stolz zu sich selber sagen: es war der sittliche Gehalt ihrer Kultur. Mit unermüdlichem Fleiße hatten sie daran gearbeitet sich vorwärts zu bringen und schon bisher eine Entwickelung durchgemacht, die unerhört war in der alten Welt, in der Welt des ägyptischen, des assyrischen und persischen Reiches mit ihren erstarrten Formen, welche die freie Entfaltung des menschlichen Geistes verhinderten. Wie begierig hatte die hellenische Kunst in ihren Anfängen hinaus gelauscht nach dem Orient, wo sie eine viel ältere Kultur vor Augen hatte, um von ihr zu lernen, wie selbständig aber hatten die Griechen von Anfang an alles aufgenommen und wiedergegeben. Als dann zuerst in den kleinasiatischen Städten und auf den Inseln sich die Kunst auf ihrer ersten Stufe ausgebildet, da war es wieder das Mutterland, das verlangend nach dort hinausfühlte und die Künstler an sich zog, welche ihre reifere Kunst nun auf den heimatlichen Boden der Hellenen übertrugen. Da begann ein Ringen und Arbeiten, um das fremd Überkommene immer mehr in eigenes Blut umzusetzen, sich gänzlich von den ausländischen Mustern los zu machen und eine rein nationale Kunst zu gestalten. Schritt für Schritt haben wir dieses Ringen verfolgt, und zuletzt das Mutterland an der Spitze der Kunst gefunden, wie dieses auch die Sturmflut der Perserheere zurückgewiesen und Allgriechenland gerettet hatte. Daß dieser Sieg nicht ein Zufall, sondern eine innere, tief begründete Notwendigkeit war, und daß die Hellenen dieses großen Erfolges wahrhaft würdig waren, das zeigt die folgende Entwickelung. Denn die Griechen gaben sich nach dem berauschenden Siege nicht einer sicheren Muße hin, sondern wie das athenische Volk, noch blutend aus tausend Wunden, sofort nach dem Abzug der Perser seine Stadtmauer zu fortgesetzter Wehrhaftigkeit errichtete, so steht auch die Kultur- und Kunstentwicklung keinen Augenblick still, sondern im Gegenteil, noch nachzitternd von dem erhabenen Gefühl kriegerischen Heldentums, eilen die Künstler mit Riesenschritten der Vollendung der Kunst entgegen.

Noch immer aber tritt Athen nicht in die erste Stelle, sondern zunächst wird noch einheitlich die Kunstthätigkeit des gesamten Griechenlands einschließlich der

Kolonien gesteigert. Daraus entstehen Werke, welche schon nah an die Vollendung heranstreifen und die letzte Stufe des Archaismus bilden.

In Athen that sich **Kalamis** hervor, ein Zeitgenosse des Kimon. Seine Werke waren weit verstreut, denn von allen Seiten führte sein Ruhm ihm Bestellungen zu. Er hat in Bronze, Marmor und Goldelfenbein gearbeitet. Die antiken Schriftsteller loben an ihm Grazie und Feinheit, wenn ihm auch noch einige Unvollkommenheiten anhafteten.



Abb. 53. Nackte Jünglingsgestalt, sog. Omphalosapoll. Athen. Nach Originalphotographie der Kollektion Merlin in Athen.

Leider ist kein einziges seiner Werke erhalten und die Rückführung späterer Kopien auf Originale von ihm ist sehr unsicher. Er scheint viele Götterbilder gearbeitet zu haben, u. a. für die Stadt Tanagra einen widdertragenden Hermes, da der Gott einmal bei einer Pest mit einem Widder auf den Schultern erschienen, die Mauer umwandelt hatte, und die Pest infolgedessen erloschen war. Noch höhern Ruhm erntete er mit seinen Tieren. Im Auftrage des Tyrannen Hieron von Syrakus fertigte er ein Viergespann für Olympia. Bei einem andern Viergespann soll der ältere Praxiteles, ein Zeitgenosse von Kalamis, den Wagenlenker gearbeitet haben. Solches Zusammenarbeiten zweier Künstler war ganz gewöhnlich, aber aus der Verteilung der Arbeit geht doch hervor, daß Kalamis sich in der Bildung der Tiere besonders auszeichnete. Zu den schönsten Arbeiten des Künstlers gehörte eine Aphroditestatue, welche Kallias, der Schwager Kimons, am Aufgang der Burg weihte, und deren Basis sich an der betreffenden Stelle wiedergefunden hat. Wahrscheinlich ist es dieselbe Statue, welche einem witzigen Epigramm zufolge später Sosandra genannt wurde. An diesem Werke des Künstlers priesen die Alten seine Zierlichkeit und Anmut noch ganz besonders. Lukian sagt von dem Ideal eines schönen Mädchens: Kalamis müsse sie mit keuscher Schämigkeit schmücken, und ihr Lächeln müsse ehrbar und unbewußt sein wie das der Sosandra. Es scheint fast, als hätten wir in Kalamis einen Künstler zu vermuten, dem naive Innigkeit und Weichheit eigen war, wie später den italienischen Malern Perugino und Francia auf der letzten Stufe vor Vollendung der Kunst durch Raphael. — Von einer in zwei Wiederholungen erhaltenen Kopie einer archaischen Bronzestatue glaubt man vielleicht nicht mit Unrecht, daß sie der Kunst des Kalamis nahe stehe. Es sind der sog. **Omphalos-Apoll** (Abb. 53), der mit einem nicht zugehörigen Omphalos (Erdnabel) zusammen im Dionysostheater zu Athen gefunden wurde, und die in der Form etwas freiere Wiederholung, der sog. Apoll Choiseul-Gouffier im Britischen Museum. Die Gestalt hat noch die etwas zurücklehnenden breiten Schultern und steife Haltung, aber im Verhältnis dazu ist die Kenntnis des menschlichen Körpers schon überraschend groß. Das Haar ist der damaligen Tracht

zufolge in zwei Zöpfe geflochten, und diese sind um den Kopf gelegt: auch hier wieder ein Gegensatz: die Stirn wird von umrahmenden Locken malerisch beschattet. Weich und milde sind die Formen des Körpers, und das Gesicht schaut sanft und anmutig unter den Locken hervor.

Ein andrer hochbedeutender Künstler und Zeitgenosse von Kalamis war Pythagoras von Rhegion, einer dorischen Kolonie an der äußersten Südwest-



Abb. 54. Dornauszieher. Originalbronze. Rom. Kapitol. Nach Originalphotographie.

spitze von Italien. Fast noch spärlicher wie über Kalamis fließen über ihn unsre Quellen. Obgleich Samier von Geburt, scheint er ganz der dorischen Kunst angehört zu haben, wie seine Beschränkung auf Erzarbeit und seine Bevorzugung von olympischen Siegerstatuen schließen läßt. Während dem Athener Kalamis die Frauenschönheit besser gelang, huldigt er hauptsächlich der kraftvollen Schön-

heit des nackten männlichen Körpers. Von der Vorzüglichkeit seiner Kunst können wir uns eine Vorstellung machen, wenn wir hören, daß er bei einer Statue im Wettstreit mit Myron den Sieg davontrug. Ein hinkender Philoktet von ihm war so meisterhaft, daß er später „der Hinkende“ schlechtweg genannt wurde. Die verschiedensten Statuen sind ihm von der modernen Wissenschaft zugeschrieben worden, aber für keine und auch für keine künstlerische Richtung hat ein halbwegs zwingender Beweis erbracht werden können. Der Verlust sicherer Werke dieser beiden Künstler ist umsomehr zu beklagen, als sie uns den wichtigen Augenblick veranschaulichen würden, in welchem die Kunst im Begriff ist, den letzten Schritt zur Vollendung zu thun.



Abb. 55. Grabstatue einer Griechin, sog. Penelope. Nach dem Gyps im Akad. Kunstmuseum zu Bonn. Der Körper der Statue befindet sich im Vatikan, der Kopf in Berlin.

Wir werden dafür glücklicherweise durch den Besitz einiger Statuen entschädigt, welche unzweifelhaft diesem Entwickelungspunkt angehören.

Obenan steht ein Bronzewerk, welches zu allen Zeiten ein Liebling des Publikums gewesen ist, schon das Altertum hat das Motiv immer aufs neue wiederholt. Wir sind so glücklich in dem berühmten Dornauszieher des kapitolinischen Museums eine Originalarbeit zu besitzen (Abb. 54). Es ist aber nicht ein Genrebild, wofür es jeder unbefangene moderne Betrachter nimmt, sondern die Siegerstatue eines Knaben, der sich beim Wettlauf einen Dorn in den Fuß getreten hat. Die Erfindung reiner Genrestatuen gehört erst einer spätern Zeit an. Wundervoll ist die geschlossene Bewegung des ganz in seine kleine Operation vertieften Knaben; die Objektivität, daß er sich nicht im mindestens um den Beschauer kümmert, macht einen Hauptreiz aus. Wie vortrefflich ist das Knabenhafte des Körpers gegeben! Noch sind alle Formen mager, aber die künftige Entwicklung ist schon vorgedeutet, die Natur hat sich vorbehalten, die Muskeln zu ihrer vollen Kraft anschwellen zu lassen. Der letzte Rest von Archaismus, daß die langen Locken nicht, wie es bei dieser Kopfhaltung sein müßte, über das Gesicht senkrecht herunter fallen, daß die Bewegung etwas eckig ist, macht das Werk nur um so anziehender, indem es dadurch naiv erscheint. Wer sich davon überzeugen will, wie sehr der Künstler nur das Wesentliche in großen

Zügen gibt und damit auf die Monumentalität der folgenden Epoche hinarbeitet, der vergleiche dieses Werk mit den meisterhaften Knabenstatuen der modernen französischen Plastik, in denen ebenfalls das jugendlich Knospende vollendet dargestellt ist, aber in ganz andrer, nämlich in detaillierter Weise. Bei ihnen beruht der Reiz in der zarten Modulation der Oberfläche, in dem Muskelreichtum des männlichen Körpers, der aber in so jugendlichem Alter noch zierlich ist. — Ein andres Beispiel, wie vortrefflich ganz jugendliche Gestalten der griechischen Kunst auf dieser Übergangsstufe gelingen, ist die Wettläuferin in der Galleria de' Candelabri des Vatikan, eine Kopie nach Bronze.

Das Naive und der Verzicht auf jeden Effekt befähigt diese Kunst auch besonders dazu rührend zu wirken. Das bezeugen die Grabstatue einer Griechin, welche nach ihrer Wiederholung auf einer Vase auch den Namen der trauernden Gattin des Odysseus, Penelope, erhalten hat und die Schutzflehende im Palazzo Barberini zu Rom. Die erstgenannte Statue (Abb. 55) befindet sich in der Galleria delle Statue des Vatikan und trägt dort einen nicht zugehörigen Kopf. In unsrer Abbildung ist ihr der richtige in Berlin befindliche Kopf aufgesetzt worden. Der Ergänzer hat den Stuhl, auf welchem die Trauernde saß und unter dem ein Korb stand, fälschlich in einen Felsblock verwandelt. Das Original der Figur war ein Relief, wie eine bessere Wiederholung im Museo Chiaramonti zeigt, auf welcher auch der Stuhl mit Korb erhalten ist. Die Schutzflehende stellt ein Mädchen dar, das auf einen Altar geflüchtet ist. Das Werk enthält eine eigentümliche Verbindung von herber Form und rührendem Ausdruck. In holder Selbstvergessenheit läßt das ganz in sein Gebet vertiefte Mädchen das Gewand von seiner linken Schulter gleiten. Die Gewandbehandlung ist eine Vorstufe zu den Parthenonskulpturen.



Abb. 56. Artemis auf der Jagd. Neapel. Nach Originalphotographie.

Andre Werke der Übergangsperiode sind: die sterbende Penthesileia in Wien, die früher fälschlich für archaistisch gehaltene Artemis in Neapel, vielleicht eine Kopie nach dem etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts stammenden Goldelfenbeinbild der Naupaktier Menaechmos und Soïdas (Abb. 56), sechs Bronzestatuen von Tänzerinnen aus Herkulaneum, jetzt im Museum zu Neapel; ein aus dem Palast Soranzo stammender Eros in der Ermitage zu Petersburg, wahrscheinlich von dem Künstler der vorgenannten Tänzerinnen; verschiedene Apollonstatuen vom Mantuaner Typus, nach der in Mantua befindlichen Kopie so genannt; das beste Exemplar davon, wahrscheinlich das Original, ist ein Bronzeguß aus Pompeji in Neapel. Bei allen reicht unser Einblick in die damalige Epoche nicht aus, um sie bestimmten Künstlern und Kunstkreisen mit Sicherheit zuzuweisen. — Dem Parthenonfriese schon ganz nahe steht das aus Eleusis stammende, jetzt in Athen befindliche Relief, welches die Aussendung des Triptolemos durch Demeter und Kora zum Gegenstande hat. Mit Myrons Kunst verwandt und wohl schon von ihm beeinflußt ist die Bronzebüste des bärtigen Dionysos mit geneigtem Kopf

in Neapel, früher Platon genannt; Haar und Bart sind wohl absichtlich altertümelnd behandelt.

Bei drei Werken wollen wir noch etwas länger verweilen, sie führen bis dicht an die Grenze der vollendeten Kunst und sind sicher schon in der Arbeitszeit der großen Meister entstanden. Das eine ist der sog. Kasseler Apoll, ein im Altertum berühmtes Werk, wie die große Zahl von Kopien beweist, unter denen die Kasseler Statue, eine im Louvre und namentlich der schöne Kopf in der Sammlung Barracco in Rom die besten sind. Die breiten Schultern und die schmalen Hüften sind der attischen und der peloponnesischen Kunst zwar gemeinsam, aber eine gewisse herbe Strenge des Körpers charakterisiert ihn als peloponnesisch, während der Kopf mit seinen die Stirn umrahmenden und seitlich lang herabfallenden Locken attische Feinheit offenbart. Verwandt damit ist ein höchst individueller Perseuskopf im Britischen Museum und seine Wiederholung auf dem Kapitol. — Das zweite Werk ist: der nackte, stehende, vollbärtige Mann in der Glyptothek zu München (Abb. 57), überlebensgroß, falsch mit Schwert und Scheide ergänzt, während die Linke wahrscheinlich einen Adler und die Rechte den Blitz trug, so daß wir einen Zeus vor uns haben. Auch in diesem Werk zeigt sich eine eigentümliche Vereinigung peloponnesischer und attischer Elemente, aber nicht in Körper und Kopf getrennt, sondern das ganze Werk ist das Erzeugnis einer intimen Mischung. Während die Grundform des Körpers, die gewölbte Brust, die breiten zurückgenommenen Schultern, die wuchtige Kraft, das Schreitmotiv, welches der peloponnesischen Kunst vielleicht schon vor Polyklet eigen war, an die Pelopshalbinsel erinnern, finden sich in der Einzelbehandlung des Körpers mit seiner ineinander fließenden und doch kräftigen Modellierung fast myronische Elemente, und die Harmonie des Ganzen, die elastische Bewegung, welche sich wie eine Welle durch Kopf, Torso und Beine fortpflanzt, sind wie ein Vorklang zur Kunst des Phidias. Das Abstrakte der Gesichtszüge ist peloponnesisch, aber die geschlossene Anmut der ganzen Gesichtsform, die milde Würde und gelassene Hoheit gemahnen an die Idealköpfe des Phidias. Wir stehen hier einer bewunderungswürdigen Leistung gegenüber, welche alle Errungenschaften der Kunst schon einmal vereinigt, wie es der Maler Ghirlandajo im Florentiner Quattrocento thut, ehe das Genie kommt, welches die Kunst zu allseitiger Größe erhebt. — Das dritte Werk ist ein weiblicher Kolossalkopf in Neapel, die sog. Hera Farnese.



Abb. 57. Zeus, sog. König. München, Glyptothek. Nach Originalphotographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Bruckmann) in München; die falschen Ergänzungen sind fortgelassen.

Nachdem Brunn auf dieses edle Götterbild aufmerksam gemacht hatte, ist wiederholt die Meinung ausgesprochen worden, daß in ihm die berühmte Hera des Polyklet vorläge. Doch ist der Kopf altertümlicher als die sichern Werke dieses Künstlers. Es gibt wohl keinen andern Götterkopf von so strenger stahlharter Hoheit. Scharf blicken die Augen aus den dicken Lidern heraus, herb sind die Winkel des leidenschaftlichen Mundes, der zu zürnen, aber nicht zu schmeicheln versteht, nach unten gebogen, und energisch strebt das Kinn nach vorn. Die Einfachheit der Haaranordnung mit dem schmalen Reifen darin, die präcise Zeichnung der Wangen, die senkrechte Haltung des Kopfes vermehren den Eindruck der Strenge. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir darin ein Erzeugnis peloponnesischer Kunst erblicken.

Auch in dieser Epoche folgt von den sicilischen Kolonien wieder Selinus der Entwickelung. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts wurde dort das Heraion errichtet und seine Metopen über dem Eingang zu Pronaos und Opisthodom mit Reliefs geschmückt. Die am besten erhaltenen Platten zeigen Herakles im Kampf mit einer Amazone, Aktäon auf Befehl der Artemis von seinen Hunden zerfleischt, Athena im Kampf mit einem Giganten und die Liebesbegegnung zwischen Zeus und Hera auf dem Ida. Nur die nackten Teile der Frauen sind aus Marmor gearbeitet, alles übrige aus losem Tuff, der durch Verwitterung sehr gelitten hat. Die Bemalung verdeckte ursprünglich den Unterschied des Materials. Liebeglühend hat Zeus sich halb von seinem Lager emporgerichtet und den Arm seiner Gattin, die vor ihm ihre Schönheit entschleiert, am Handgelenk zärtlich gefaßt, um sie an seine Seite zu ziehen. Verhaltenes Gefühl sucht hier durchzubrechen, noch aber ist die Kunst nicht reif das auszudrücken, sondern vermag es nur anzudeuten. So strebt sie auch in den hier angeführten Werken der Übergangszeit die Fesseln des Archaismus zu brechen und die freie Meisterschaft über die Form zu gewinnen, ein Ringen, welches zwar noch nicht zum Sieg geführt hat, aber einen eigentümlich spannenden Reiz für den Beobachter in sich trägt.

Olympia. Bis hierher war die griechische Kunst höchst zielbewußt fortgeschritten und hatte gewissenhaft Zug für Zug zu ihrer Vervollkommnung hinzugefügt. Diese sichere unablässige Arbeit verleiht ihrer Geschichte ein hohes sittliches Moment, wir bewundern die männliche und prinzipgetreue Thatkraft. Da mit einem Male, kurz bevor die Kunst den Siegeskranz höchster Vollendung erreicht, biegt eine Gruppe von Werken, die sich auf dem griechischen Festlande befindet, seitwärts aus und setzt sich sogar in einen gewissen Widerspruch mit dem, was wir gewöhnlich unter griechischem Geiste verstehen. Es sind die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia.

Olympia, dieses Wort hatte für jeden Griechen einen weihevollen Klang und erinnerte ihn gleichzeitig an freudvolle Festtage, an denen er die Blüte seines Volkes versammelt sah. In zahllose kleine Staaten und Gemeinden war Griechenland zerrissen, und die einzelnen Stämme, Staaten, Städte und Flecken lagen oft in erbittertem Kampf miteinander. Nur zwei gemeinsame Punkte hatten sie, in denen sie sich alle vereinigten, in denen der panhellenische Gedanke zum Ausdruck kam: das Heiligtum des Apoll zu Delphi mit seinem Richtung weisenden Orakel und den Festplatz zu Olympia, wo die Jugend unter dem Schutz des höchsten der Götter um den Preis körperlicher Kraft und Gewandtheit unter Beobachtung edler Kampfgesetze rang.

Friedlich und heiter liegt das Thal von Olympia zwischen niedrigen Hügeln, die in anmutig wechselnden Linien verlaufen. Nirgends dringt der Blick weit in die Ferne, der beschränkte Umkreis weist den Menschen auf sich selbst zurück und ladet zu stiller Sammlung ein. Nicht weit vom Meere, am Zusammenfluß des Alpheios und Kladeos

lag der heilige Bezirk Olympia. Es war keine Stadt, sondern nur ein Ort für den Kult und die Feste. Verschiedene Sagen bestanden unter den Griechen über seine Gründung und die Einsetzung der Spiele. Den mächtigen Doriern zu Liebe wurde ihr Stammesheld Herakles als Gründer genannt. Andre Sagen leiteten den Ursprung von der Wettfahrt des Oinomaos und Pelops ab. Dem Oinomaos, dem König der benachbarten Stadt Pisa, war geweissagt worden, daß er von der Hand seines Schwiegersohnes sterben würde. Deshalb forderte er jeden Bewerber um seine Tochter Hippodameia zu einer Wettfahrt auf, blieb dabei zurück und tötete den nichts Ahnenden durch einen Lanzenwurf von rückwärts. Pelops aber, der aus Lydien herbeigekommen war, davon benachrichtigt, bestach den Wagenlenker des Königs Myrtilos, daß er ein Rad am Wagen seines Herrn löste, so daß dieser stürzte und das Leben verlor. Pelops freite Hippodameia und wurde der Nachfolger des Getöteten. Der Peloponnes erhielt von ihm den Namen, und er setzte zum Andenken an die schicksalvolle Fahrt die olympischen Spiele ein. In Wirklichkeit aber gehen sie zweifellos auf ein altes Erntedankfest zurück, das lehrt der Zeitpunkt für ihre Abhaltung, anfangs Juli, beim ersten Vollmond nach der Sommersonnenwende.

Sicher bezeugt sind die ersten Agonen unter dem elischen Herrscher Iphitos. Von 776 an wurden die Sieger der alle vier Jahre stattfindenden Festspiele regelmäßig aufgezeichnet, und von dem Jahre zählten die Griechen ihre Zeitrechnung nach Olympiaden, d. h. nach Zeiträumen von vier Jahren. Iphitos stellte das Fest unter den Schutz des mächtigsten Stammes im Peloponnes, der Spartaner; damit war es zunächst ein gemeinsames Fest aller Peloponnesier geworden, und wurde bald ein Angelpunkt des gesamten Griechentums. Ein Gottesfrieden ward für die Dauer des Festes verkündet, niemand durfte das Gebiet von Elis mit den Waffen in der Hand betreten, auf einer ehernen Tafel am Heratempel war diese Verordnung eingegraben. Allmählich dehnte sich der geheiligte Friede über Elis zu ununterbrochener Dauer aus. Eine Priesterschaft verwaltete die Heiligtümer. Jeder freigeborene unbescholtene Grieche durfte an den Wettkämpfen teilnehmen; so streng wurde darauf geachtet, diese Ehre ausschließlich dem eigenen Volk zu wahren, daß später, als die Beteiligung den Römern zugestanden werden mußte, die Griechen als Begründung und Entschuldigung die angebliche griechische Abstammung der Römer anführten. Erst nachdem Griechenland gänzlich gebrochen war, traten auch Barbaren in Olympia auf. Zuerst hatten die Spiele nur einen Tag gedauert, allmählich aber dehnten sie sich auf fünf Tage aus. Den ersten Tag füllten die einleitenden Opfer und die Vorbereitungen aus, am zweiten traten die Knaben, am dritten und vierten die Männer auf den Kampfplatz, und diese beiden letztgenannten Tage schlossen mit Festgelagen zu Ehren der Sieger. Am fünften Tage war das große Prozessionsopfer der Sieger und der Festgesandtschaften; ein allgemeines Festmahl im Prytaneion schloß die Feier. Dem Sieger lächelte kein andrer Gewinn als ein einfacher Kranz aus den Zweigen des heiligen Ölbaums, der innerhalb der Altis bei der Westhalle des Zeustempels stand, und von dem ein Knabe die Zweige mit goldenem Messer schnitt. Am Abend wurden die Sieger auf öffentliche Kosten bewirtet. Sie erhielten aber auch das Recht, ein Denkmal ihres Sieges in der Altis errichten zu lassen; jedoch erst nach dreimaligem Siege durfte dieses in ihrer Bildnisstatue bestehen. Von dem Ende des 6. Jahrhunderts an, nachdem die Kunst zu reifen begonnen hatte, machten die Sieger häufiger von diesem letzteren Recht Gebrauch. So war die Anordnung dieses edlen, echt männlichen Festes. Mit seiner schlichten Krönung jugendlicher Kraft war es eine Verherrlichung des Lebens, und das wurde darin symbolisiert, daß der Siegeskranz nur von einem Knaben geschnitten werden durfte, dessen beide Eltern noch am Leben waren.

Die Blütezeit der olympischen Feste fällt zusammen mit der Blüte der griechischen Kultur unmittelbar nach den Perserkriegen. Als damals Themistokles zum erstenmal nach dem nationalen Kriege die Festspiele besuchte, erhob sich bei seinem Eintritt ins Stadion das versammelte Volk aus allen griechischen Gauen und jubelte dem Sieger von Salamis, dem Erretter des Vaterlandes zu. Dieser Huldigung für den Erfolg der Waffen schloß sich ein Jahrhundert später eine ähnliche Ehrung des Philosophenfürsten Platon an. — Die olympischen Spiele haben die Freiheit, ja die Bedeutung Griechenlands lange überdauert. Zuletzt waren sie so heruntergekommen, daß nur noch gewerbsmäßige Gladiatoren, die von Ort zu Ort zogen, auftraten. Im Jahre 394 n. Chr. wurden sie von Kaiser Theodosius als heidnische Einrichtung verboten, nachdem sie fast zwölf Jahrhunderte in ununterbrochener Folge bestanden hatten. Damals wahrscheinlich

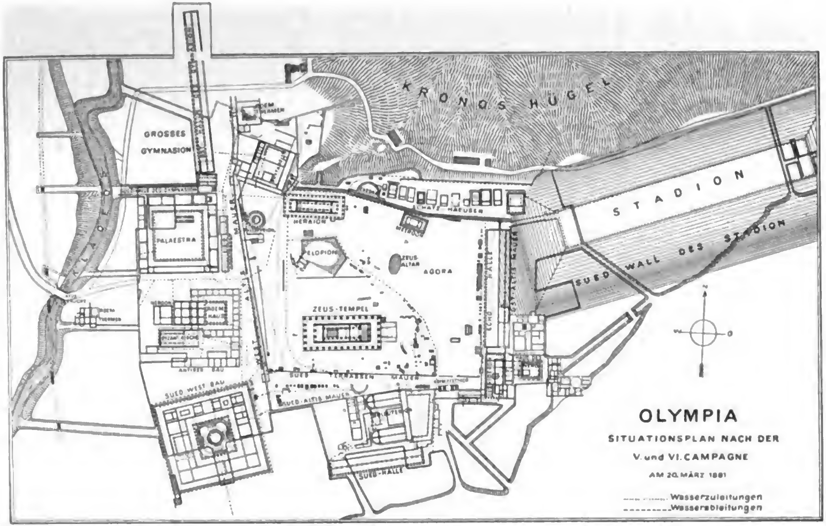


Abb. 58. Situationsplan des Festplatzes von Olympia. Nach: Die Funde von Olympia (E. Wasmuth, Berlin).

wurde das Goldelfenbeinbild des Phidias, das so lange die Bewunderung der Welt gebildet hatte, als heidnisches Idol entfernt, entweder zerstört oder nach Konstantinopel gebracht, wo es einer freilich unverbürgten Nachricht zufolge im Jahre 475 verbrannt sein soll. 395 fielen die Goten unter Alarich im Peloponnes ein und hausten längere Zeit in der Gegend von Olympia. Dabei sind wahrscheinlich alle Bronzestatuen und alle Werke aus edlem Metall oder sonstwie kostbarem Material den Barbaren zum Opfer gefallen. Vom 6. Jahrhundert an ergriffen slavische Völker von der Halbinsel Besitz, und im Mittelalter saßen dort fränkische Ritter; später stritten sich Türken und Venetianer um das Land.

Unterdessen war Olympia fast gänzlich vom Erdboden verschwunden. Wahrscheinlich ein großes Erdbeben, entweder das vom Jahre 521 oder das von 551 hatte die Tempel in Trümmerstätten verwandelt. Erdrutsche vom Kronoshügel vollendeten die Zerstörung, eine Zeit lang nahm der Kladeos seinen Lauf mitten durch die Altis und spülte Massen von Sand und Kieseln herzu, so daß sich eine Erdschicht von 5—7 m Mächtigkeit bildete.

Der erste, welcher den Gedanken und den sehnlichen Wunsch hatte, in Olympia Ausgrabungen zu veranstalten, war Winckelmann. Aber auf der Reise nach Deutschland, bei welcher er dafür zu werben gedachte, wurde er von dem Stahl des Mörders getroffen. Erst 1829 ging sein Wunsch in Erfüllung, indem die Franzosen bei ihrer Besetzung von Morea in Olympia graben ließen und den Grundriß des Zeustempels und Bruchstücke von drei Metopen zu Tage förderten. Die Ausgrabungen mußten aber, wie es scheint, auf Befehl von Kapodistrias eingestellt werden. Deutscher Thatkraft und deutscher Opferwilligkeit ist es zu verdanken, daß heute der Boden von Olympia seine Schätze hat hergeben müssen. Seit 1852 hat Ernst Curtius unermüdlich gewirkt, um dieses schöne Unternehmen ins Leben zu rufen. Aber der preußischen Regierung gelang es nicht, die Einwilligung der griechischen Regierung zu erhalten. Erst das Deutsche Reich hatte Autorität genug dazu, und so knüpft diese herrliche Bereicherung der Wissenschaft an die neue große Zeit unsres Volkes an. Die Ausgrabungen begannen am 4. Oktober 1875 und endeten mit dem 20. März 1881. Der Erfolg war über Erwarten groß, indem zum Teil bedeutende Reste von allen Gebäuden und der achitektonisch plastische Schmuck des Zeustempels in verhältnismäßig großer Vollständigkeit gefunden wurden. Den größten Jubel aber der gebildeten Welt erregte es, daß das erste Originalwerk eines der größten Künstler aller Zeiten, der Hermes des Praxiteles, an derselben Stelle zum Vorschein kam, an welcher ihn Pausanias erwähnt.

Der Festplatz von Olympia (Plan Abb. 58, Rekonstruktion Abb. 59) lehnte sich mit seiner Nordseite an den Fuß des Kronoshügels an, lag also an der einen Seite des Alpheiosthales. Die **Altis**, wie der geweihte Bezirk genannt wurde, war ein fast quadratischer Raum von 200 m Länge und 175 m Breite und war von einer Mauer umgeben. Im Mittelpunkt erhob sich der große **Zeusaltar**. Das älteste Heiligtum war der **Tempel der Hera**, das Heraion, an der Nordwestecke der Altis. Seine Bauformen sind noch altertümlicher als die des ältesten, aus dem 7. Jahrhundert stammenden, selinuntischen Tempels. Es war ein dorischer Peripteros, dessen Säulen ursprünglich aus Holz bestanden. Erst im Lauf der Zeit wurden sie, je nachdem sie morsch geworden waren, durch Steinsäulen ersetzt, die in ihrer Form der jedesmal herrschenden Mode folgten, so daß die Säulen eine historische Musterkarte abgaben. Die letzte Holzsäule stand noch zu den Zeiten des Pausanias. Das Gebälk und die Decke dagegen behielten ihr Holzmaterial. Vielleicht besitzen wir in dem hochaltertümlichen **Herakopf** aus weichem Kalkstein, der in Olympia gefunden ist, den Kopf des alten Götterbildes dieses Tempels. Im Opisthodom stand die **Lade des Kypselos** und zwischen zwei Säulen der nördlichen Reihe im Innern der Cella der **Hermes des Praxiteles**. Westlich vom großen Zeusaltar hatte der angebliche Gründer der Festspiele, Pelops, sein Heiligtum, das **Pelopeion**, ein gewaltiger Grabhügel mit Thorbau als Eingang. Aus dieser frühen Zeit stammten auch die meisten der 13 **Schatzhäuser**, welche in Tempelform auf einer Terrasse, die dem Kronoshügel abgewonnen war, ihren Platz hatten. Sie dienten zur Aufbewahrung von Weihgeschenken, welche wegen der Kostbarkeit oder Vergänglichkeit ihres Materials nicht im Freien aufgestellt werden konnten. Auch der **Nordbau des Buleuterions** (Rathauses), südlich außerhalb der Altis, aber noch in Verbindung mit ihr, gehört der Zeit vor den Perserkriegen an.



Abb. 59. Rekonstruktion des Festplatzes



…von Olympia. Nach Bötticher, Olympia.

Von der Nordostecke der Altis führte ein Gang zum Stadion, dem Schauplatz der Festspiele. Das Stadion bestand aus der langgestreckten Rennbahn und den sie umgebenden Abhängen für die Sitze. An drei Seiten waren für die letzteren 6 m hohe Dämme aufgeschüttet, an der vierten, einer Langseite, war der Abhang des Kronoshügels benutzt. Merkwürdigerweise waren keine Sitzstufen angebracht, nur die Plätze für die Hellanodiken, die obersten Spielordner, und für die Priesterin der Demeter waren besonders ausgezeichnet. In dem Stadion fanden etwa 40—45000 Zuschauer Platz. Nur die Ablaufstelle und das Ziel sind bis jetzt ausgegraben. Beide bestehen gleichmäßig aus einer quer durch das Stadion gelegten Steinschwelle mit eckigen Löchern zur Aufnahme von Holzpfosten, welche die Stände der einzelnen Läufer voneinander abgrenzten. Es ist noch nicht sicher erwiesen, weshalb diese Einrichtung an beiden Enden gleich war.

Während der Blütezeit der Spiele nach den Perserkriegen, in welcher die Griechen selbst von den entferntesten Kolonien zu dem gemeinsamen Feste zusammen kamen, wurde der heilige Ort mit neuen Bauten geschmückt, vor allem mit dem großen Zeustempel im südwestlichen Teil der Altis. Etwa 470 wurden die Arbeiten von dem elischen Baumeister Libon begonnen, und bei der 81. Olympiade im Jahre 456 stellte der Tempel sich den bewundernden Blicken der Besucher fertig dar. Er war ein Peripteros vom reifsten dorischen Stil mit 6:13 Säulen, 27½ m breit, 64 m lang und bis zum First 20 m hoch. Alle sichtbaren Teile aus Poros, dem Hauptmaterial des Baus, waren mit feinpoliertem, weißem oder gefärbtem Stuck überzogen und dieser zum Teil mit aufgemalten Ornamenten verziert. Die Metopen über dem Pronaos und dem Opisthodom, sowie die Giebelfelder waren mit Skulpturen geschmückt, deren Reste wertvolle Belege für die Kunst auf der letzten Etappe des Archaismus sind, und die uns weiterhin ausführlich beschäftigen werden. Vielleicht war der Hauptvorhang des Tempels im Innern, welchen Antiochos IV. von Syrien schenkte, der Vorhang vom Allerheiligsten des Tempels zu Jerusalem. — Außerhalb der Altis, in der Mitte der Westseite erhob sich die Werkstatt des Phidias, in welcher er sein Zeusbild fertigte, im 5. Jahrhundert n. Chr. zu einer byzantinischen Kirche umgebaut. — Etwas jünger ist der dritte und letzte Tempel der Altis, das Metroon, der Göttermutter Rhea geweiht, ebenfalls ein dorischer Peripteros, aber von viel kleinern Dimensionen. Ungefähr gleichzeitig ist der Südbau des Buleuterions. An der äußersten Nordwestecke der Altis stand das Prytaneion, wo die Sieger bewirtet wurden, ein vielfach umgeänderter Bau.

Noch immer prächtiger sollte die heilige Stätte geschmückt werden. Unter Alexander dem Großen ging die Freiheit der Griechen verloren, aber indem das Hellenentum sich im Hellenismus über die ganze bekannte Welt verbreitete, flossen immer größere Schätze nach Olympia zusammen. Zu den ernsten dorischen Bauten der Tempel gesellten sich Prachtgebäude jonischen und gemischten Stils. Für seinen Vater Philipp errichtete Alexander ein Heroon an der Nordwestecke der Altis, gleichzeitig als sichtbares Denkmal der makedonischen Herrschaft, wo das Auge aller Griechen es erblicken konnte; ein Rundtempel mit den Goldelfenbeinbildern der königlichen Familie von der Hand des Leochares. Die ganze Ostseite der Altis erhielt den Schmuck einer langgestreckten Säulenhalle, von der aus man den gesamten heiligen Platz überschaute, und die von ihrem siebenfachen Echo die Echohalle genannt wurde. Man fand dort Schutz vor den Strahlen der Julisonne und vor plötzlich ausbrechendem Unwetter. — Die Übungsplätze für die kämpfende Jugend, die Palästra und das Gymnasion, wurden in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts mit Prachtbauten versehen: dorische Säulenhallen, hinter denen Gemächer lagen, umgaben die Höfe.

Der große südliche Bau an der Westseite außerhalb der Altis gehört in seinen Fundamenten wohl schon dem 4. Jahrhundert an und bildete später die Prachtwohnung der römischen Prokonsuln, welche zu dem Feste kamen. — Unter Kaiser Nero wurde der aus dem 5. Jahrhundert stammende Bau an der Südostecke der Altis zu einem Wohngebäude, vielleicht für die Hellanodiken erweitert, und in der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. half Herodes Attikus einem lange gefühlten Bedürfnis ab, indem er eine Wasserleitung zu dem Festplatz führte, welche einen monumentalen Abschluß in einer sog. Exedra, einer halbrunden Nische, hinter einem Wasserbassin zwischen den Schatzhäusern und dem Heraion erhielt.

In den Tempeln und auf dem freien Platz der Altis standen viele Altäre und unzählige Siegerstatuen und Weihgeschenke aus allen Zeiten, darunter Meister-

werke der größten Künstler. Es muß ein unvergleichlicher Genuß gewesen sein, auf dem von schönen Platanen beschatteten Platz umher zu wandeln und alles zu betrachten.

Wohl kannte man schon von den französischen Ausgrabungen her die Reste von drei Metopen des Zeustempels; aber das war zu wenig, um sich ein sicheres Urteil über den Stil zu bilden, und jedenfalls hatte man danach nicht das Gesamtbild erwartet, in welchem die Marmorskulpturen der Metopen und Giebel sich jetzt im Museum von Olympia darbieten. Die zwölf Metopen befanden sich unter den Vorhallen, waren also beschattet, was für ihre Wirkung von Wichtigkeit ist. Ihre Größe beträgt 1,60 m Höhe zu 1,50 m Breite.



Abb. 60. Atlasmetope vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Originalphotographie.

Sie stellen die Thaten des Herakles dar, dessen enge Verbindung mit Olympia in der Sage wir schon kennen gelernt haben. Einige Metopenplatten sind stark zerstört, doch vermögen wir noch die Gegenstände von allen zu erkennen.

Nicht mit gewaltigem Pathos trägt der Künstler die Thaten des Helden vor, sondern in ruhig erzählendem Ton, dem zuweilen eine leichte Schalkheit beigemischt ist. Herakles hat dem Atlas die Last des Himmelsgewölbes abgenommen und stützt es mit seinen Schultern, indem er auf dem Nacken ein doppeltes Kissen untergelegt hat. Mitleidig ist eine Nymphe von rückwärts dazu getreten und hilft mit ihrer schwachen Kraft dem Helden das unendliche Gewicht zu tragen. Aber schon ist Atlas genaht und hält dem Dulder die goldnen Äpfel der Hesperiden hin (Abb. 60). — Selbst den niedrigsten Arbeiten muß sich der Held unterziehen, aus den Ställen des Augias kehrt er den Mist, der sich seit dreißig Jahren angesammelt hat. In mächtiger Bewegung schiebt er mit dem Besen den Schmutz hinaus. Der Künstler hat diese Form der Sage der gewöhnlichen, daß

Herakles den Alpheios durch den Stall leitet, ihrer bessern Darstellbarkeit halber vorgezogen. Neben dem Helden steht die Göttin Athena und befiehlt ihm mit gesenkter Lanzenspitze das Werk. Hoheitsvoll und gebietend ist sie hier, aber wie ein Landmädchen, ohne Helm, sitzt sie auf dem Felsen, als Herakles ihr die stymphalischen Vögel überbringt. Zu den herrlichsten Stücken gehört die Metope mit der Bändigung des kretischen Stiers, deren Hauptteil sich von den französischen Ausgrabungen her im Louvre befindet, während Kopf und Hinterbeine des Stiers erst bei der deutschen Freilegung gewonnen wurden. In weit ausholendem Sprung stürmt das Tier nach rechts hin, Herakles aber hat ihm einen Strick um die Hörner geschlungen und wirft sich selbst nach links zurück, die Fessel straff anziehend. Das herrlichste Gegenspiel der Kräfte ist geschaffen worden; als unverrückbare Diagonale durchschneidet der sehnige Körper des Mannes die viereckige Bildfläche, und an ihm bricht sich der Ansturm des Tieres, dessen Kopf heftig herumgerissen wird. Die reich gegliederte Brust des Helden wölbt sich kräftig nach vorn, und alle Muskeln befinden sich in höchster Anspannung. Während der Künstler in den andern Metopen eine gewisse milde Zartheit bewahrt, und ein weicher anmutiger Reiz selbst in den Köpfen der Männer liegt, während er möglichst einfache Flächen in den Gewändern wie in den nackten Körpern gibt und in den ruhig stehenden Figuren ein streng statuarisches Princip einhält, erhebt er hier seine Erzählung zum heroischen Ton und belebt den Körper des Helden mit reichen Licht- und Schattenwirkungen.

Von den beiden Giebeln enthielt der vordere, wie Pausanias sich ausdrückt, die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und Oinomaos. Von allen 13 überlebensgroßen Statuen und den beiden Viergespannen sind so

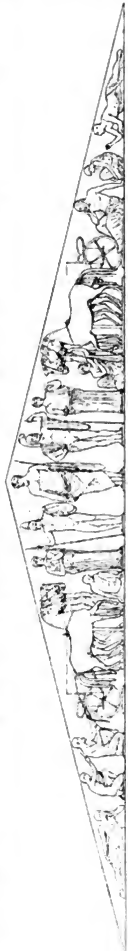


Abb. 61. Anordnung der Statuen in dem Ost-(vordern)Giebel des Zeustempels zu Olympia. Nach Georg Treu im Jahrbuch des archäologischen Instituts.

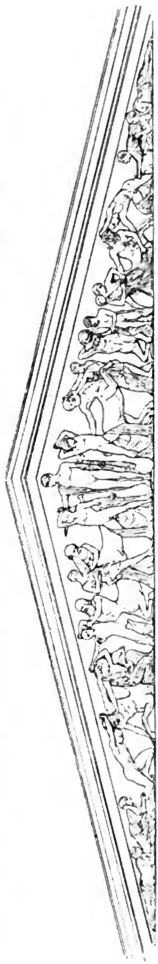


Abb. 62. Anordnung der Statuen in dem West-(hintern)Giebel des Zeustempels zu Olympia. Nach Georg Treu im Jahrbuch des archäologischen Instituts.



Abb. 63. Mittelgruppe des Ost-(vordern)Giebels vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque.



Abb. 64. Mittelgruppe des West-(hintern)Giebels vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque.
Die beiden Gruppen mit den Kentauren sind gegeneinander auszutauschen.

bedeutende Reste gefunden worden, daß wir sie mit Sicherheit ergänzen können. Über die Reihenfolge der ursprünglichen Aufstellung hat ein lebhafter Meinungsaustausch stattgefunden. Ein vollkommen sicheres Resultat wird kaum mehr zu gewinnen sein. Die meiste innere Wahrscheinlichkeit hat die von Georg Treu vorgeschlagene Anordnung, und da dieser Gelehrte als Mitglied der Ausgrabungskommission ausgiebige Gelegenheit gehabt hat, sich auch über die äußere Wahr-



Abb. 65. Myrtilos aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Olympia.
Nach Originalphotographie.

scheinlichkeit nach dem Fundort, der Verwitterung, den Bruchstellen u. s. w. gründlich zu unterrichten, so folgen wir seiner Aufstellung.

In der Mitte des vordern Giebels (Abb. 61 und 63), alle Figuren überragend, steht Zeus, von den übrigen nicht gesehen, als der über der Scene waltende Gott. Es ist dasselbe Princip wie in Ägina, und auch im hintern Giebel werden wir es angewendet finden. Wie in Ägina deutet der Gott nur durch leise Mittel, durch seine Wendung des Hauptes an, nach welcher Seite seine Gunst sich neigt. Prächtig hebt sich sein nackter kraftvoller Oberkörper aus der um Hüften und Beine geschlungenen Gewandung. Zu seinen beiden Seiten stehen die beiden Gegner, rechts Oinomaos, links Pelops, trotzig von einander

abgewandt; beide den Helm auf dem Haupt und sich auf ihre Speere stützend; Oinomaos eine Chlamys leicht um die Schultern geworfen, Pelops vollkommen nackt, den Schild am linken Arm. Ein Olympiafahrer hatte ihm später einen goldenen Panzer gestiftet; an den Hüften sind noch die Löcher für den Ansatz des Behanges zu sehen. Oinomaos in seiner Stellung herausfordernd, Pelops eher nachlässig, voll sicherer Zuversicht. Neben ersterem steht seine Gattin Sterope, in matronaler Gewandung mit senkrecht niedergehenden Falten. Sie wendet sich von ihrem Gatten weg den Pferden zu und zieht, augenscheinlich eine Verlegenheitsbewegung des Künstlers, das Gewand über die Schulter. Ihr entspricht zur Seite des Pelops ihre Tochter Hippodameia in bewegter fallendem, leichterem Gewande, die Arme übereinander gelegt und die Linke nachdenklich gegen das Kinn erhoben. Leider ist von ihrem Kopf nur ein kleines Stück des Schädels erhalten. Zu beiden Seiten folgen die Viergespanne der Helden vor den nicht erhaltenen Bronzewagen. Vor jedem Gespann sitzt ein Pferdeknecht. Derjenige des Oinomaos wendet sich in schöner Bewegung zu den Pferden empor und faßt ihre Zügel, der Diener des Pelops aber, ein nackter, knabenhafter Jüngling, sitzt mit einem untergeschlagenen Bein in sich versunken da und spielt mit der Linken an den Zehen seines Fußes. Er hat seine Arbeit gethan, denn die Zügel sind den Pferden schon über den Rücken gelegt und der hinter dem Wagen knieende Lenker und ein Knabe sind im Begriff sie zu entwirren. Der Wagenlenker des Oinomaos dagegen auf der andern Seite sitzt unthätig da, Böses sinnend, es ist der von Pelops bestochene Myrtilos (Abb. 65), eine so naturalistisch charakterisierte Gestalt, wie sie die griechische Kunst erst sehr viel später wieder gebildet hat. Es ist ein alter Mann, unordentlich liegt das Gewand um den Unterkörper, der nackte Oberkörper ist fett und zeigt häßliche Falten. Das Gesicht hat grobe Züge und tückischen Ausdruck, die Stirn verlängert sich nach oben in eine Glatze. Hinter Myrtilos kniet in schönem Kontrast zu ihm ein zartes, unschuldiges Mädchen, eine Dienerin des Hauses. In den beiden Ecken liegen zwei Gestalten, welche die Führer von Olympia dem Pausanias wohl irrtümlich als die Flüsse Alpheios und Kladeos erklärt haben. Sie sind eher einfache Zuschauer, deren Stellung sehr wenig gewählt ist.

Ganz anders ist die Komposition des hintern Giebels (Abb. 62 und 64). Vorn ist alles Ruhe und fast langweilige Nebeneinanderstellung, im hintern Giebel dagegen tobt der wildeste Kampf. Es ist die Hochzeit des Peirithoos, des Königs der Lapithen, mit Deidameia, bei welcher die Kentauren sich berauschten und versuchten, den Frauen der Lapithen Gewalt anzuthun, bis sie in wildem Kampfe von den Lapithen verjagt und getötet wurden. Dieser Gegenstand ist häufig an Tempeln dargestellt worden und veranschaulicht den Sieg der Kultur über die rohe Gewalt; die Künstler reizte er besonders deshalb, weil er so fruchtbare Abwechslung bot zwischen den mehr oder weniger nackten edlen Männergestalten der kämpfenden Griechen, den Pferdeleibern, derb menschlichen Oberkörpern und halb tierischen Gesichtern der Kentauren und den reich gewandeten Frauen, alles in wildester, vielfach verschlungener Bewegung. Auch in diesem Giebel stand in der Mitte ein Gott, Apoll, den ausgestreckten Arm und den Kopf nach rechts wendend, den Lapithen Sieg gewährend. Die göttliche Nacktheit seines Körpers tritt um so schöner hervor, als sie eingerahmt wird von den zu beiden Seiten niederfallenden Enden der Chlamys. Rechts und links von ihm folgen je drei Gruppen, von denen je zwei aus drei Figuren bestehende je eine zweifigurige einschließen. In den dreifigurigen Gruppen hat der Kentaur eine Frau ergriffen und wird von einem Lapithen bedrängt, während er sich in den zweifigurigen einen schönen Knaben oder Jüngling als Beute auserſehen hat. Die dreifigurigen Gruppen entwickeln sich in die Breite, indem die Pferdeleiber der Kentauren parallel zur Bildfläche stehen, die zweifigurigen in die Tiefe mit nach hinten gestellten perspektivisch verkürzten Pferdeleibern. Sehr geschickt ist die Senkung des Giebelraumes nach den Seiten für fester ineinander geflochtene Gruppen benutzt, die in der Hitze des Kampfes in die Knie gesunken sind. Den Abschluß an beiden Seiten bilden je zwei auf Kissen vom Gelage her ausgestreckte Dienerinnen, von denen die innern lebhaft erregt, die äußern gelassen dem Kampf zuschauen; so klingt die Bewegung nach beiden Enden allmählich aus. Mit größter Erbitterung wird der Kampf geführt und höchst natürlich ist die derbe Art des Angriffs und der Abwehr. In den Gruppen zunächst der Mitte haben die Kentauren ihre Beute mit den Vorderfüßen umklammert, Deidameia in der Gruppe rechts hat Haar und Bart des Kentauren ergriffen und drückt seinen Kopf zurück, die andere Frau sucht die Hand des Kentauren von ihrer Brust zu lösen. Die beiden rettenden Jünglinge,

die Freunde Peirithoos und Theseus, holen zu wuchtigem Schlage mit der Axt aus. Leider sind von letzterem nur die Füße erhalten. In wildem Kampf beißt der Kentaur rechts den Jüngling in den Arm. Wie in den Dreier-Gruppen zunächst der Mitte ist auch in denen zu äußerst eine ähnliche Stellung der drei Figuren höchst geistreich variiert. Jedesmal hat der Kentaur versucht, seine schöne Beute auf seinen Pferderücken zu schwingen, und ist zu diesem Zweck niedergekniet.

In der Komposition ist dieser Giebel dem vordern weit überlegen. Das braucht uns aber nicht zu hindern für beide Giebel denselben Künstler anzunehmen, da die übrigen Stileigentümlichkeiten durchaus gleich sind. Auch in den Metopen, welche ebenfalls dieselbe Hand verraten, ist die kompositionelle Bedeutung sehr verschieden: während die Atlasmetope mit ihren drei ruhig nebeneinander stehenden Figuren mehr dem vordern Giebel entspricht, ist die Metope mit dem kretischen Stier dem hintern Giebel mit seiner reich bewegten und durchdachten Komposition verwandt. Der vordere Giebel zerfällt in fünf Gruppen, die Mittelgruppe mit den ruhig nebeneinander Stehenden, die Viergespanne mit ihren Knechten davor und die je drei Figuren in den Ecken. Das ist gar zu schematisch, und die Mittelgruppe ist langweilig. Es fehlt der ganzen Scene überhaupt die dramatische Spitze. Wie fein dagegen und reich belebt läuft die Umrißlinie im hintern Giebel über die Köpfe und Oberkörper sämtlicher Statuen, wie stark ist auch da die Entsprechung und doch wie reich der Wechsel.

Herrlich modellierte Körper haben wir in den Metopen gefunden, und die treten uns auch hier in den Göttern und nackten Helden entgegen. Edel und groß wie Athena im Augiasrelief stehen die Götter, die beiden Gegner Pelops und und Oinomaos und Sterope da. Daneben aber treten höchst merkwürdige naturalistische und genreartige Motive auf. In einer Metope sitzt Athena nachlässig wie ein einfaches Mädchen auf dem Fels, im Ostgiebel spielt der Knabe mit seinem Fuß, und mehrfach kommt es dort vor, daß die Personen spielend ein Stück ihres Gewandes fassen, eine bequeme, aber nicht sehr geistreich erfundene Beschäftigung für die Hände, selbst der Göttervater verschmäht dieses kleinliche Motiv nicht. Der Künstler liebt naturalistische Charakteristik: als tückischen fettleibigen Greis lernen wir Myrtilos kennen, und die beiden vordern Dienerinnen im Westgiebel sind alte Frauen. Der Kopftypus im allgemeinen hat etwas Brutales mit seinem massigen Kinn und den wulstigen Lippen. Mit wahrer Lust schildert der Künstler die derben, rohen, tierischen Physiognomien der Kentauren, und dem Jüngling in der Zweiergruppe rechts hat er einen höchst überraschenden naturalistischen Kopf gegeben. Keinen größern Gegensatz kann man sich denken, als zwischen den taktmäßigen Bewegungen der äginetischen Statuen mit ihrer Erinnerung an den Exerzierplatz und dem lässigen, ungezogenen Gebahren der olympischen Personen. In Ägina klingt die noble Ritterlichkeit des Kampfes bei Homer wieder, in dem aus einem Gelage erwachsenen Kampf der Lapithen und Kentauren aber ist jedes Mittel erlaubt, es ist nicht mehr als eine Rauferei. Während in Ägina die Statuen an der Rückseite nicht weniger sorgfältig gearbeitet sind als vorn, hat der olympische Künstler nicht nur die Rückseiten vernachlässigt, sondern manche Gestalten platt gedrückt, wie den kauernden nackten Knaben vom Ostgiebel, und in andern unter der Hülle des Gewandes den Körper vergessen, besonders arg bei der Frau

in der äußern Dreifigurengruppe rechts im Westgiebel. Nirgend ist die Gewandung in edle Falten gelegt, sondern meist nachlässig herumgewunden, an manchen Stellen ist sie der Natur widersprechend gelegt, um gewisse Teile des Nackten besser hervortreten zu lassen, was umsomehr Erfolg hatte, als die Statuen ja bemalt waren, und dadurch ein kräftiger Gegensatz zwischen Nacktem und Gewand herauskam. Diese Kunst rechnete sogar ganz besonders stark auf Bemalung, meistens sind z. B. die Haare nur als kompakte Masse skulpiert und sollten erst durch Farbe und Zeichnung kenntlich gemacht werden. Das Prinzip des Künstlers ist überhaupt ein malerisches. Die Figuren stehen wie Hochrelief vor der hintern Giebelfläche, und doch hat der Künstler sie auch wieder als freistehend gedacht, eine Unklarheit vor sich selbst, die seinem Werk verhängnisvoll geworden ist. Viel besser gelungen sind die Metopen, weil der Künstler bei ihnen das Ziel des Hochreliefs klar vor Augen hatte und in keiner andern Form denken konnte.

Wie weit sind wir mit diesen Skulpturen von der gerade aufsteigenden Linie der archaischen Plastik verschlagen! Eine fremde Welt thut sich auf, die der griechischen Zucht und Ordnung zu widersprechen scheint. Ein hochgenialer Künstler, denn das ist der Meister von Olympia, ist hier durch seine Begabung aus der Richtung geworfen, die strenge archaische Kunst genügt ihm nicht, er sieht, daß man darüber hinaus muß, aber er erkennt nicht den Weg und versucht es in einer der bisherigen entgegengesetzten Richtung. Das ist für ihn vortrefflich, denn er wird getragen von seiner kunstkräftigen Persönlichkeit, aber es ist ein Glück für die griechische Plastik, daß er damit nicht Schule gebildet hat.

Ein genialer Künstler war der Meister von Olympia. Wenn man die Köpfe von ihrem Rumpf trennt, wird man bemerken, daß sie noch bar jedes Lebens sind, und doch erscheinen die ganzen Statuen weit lebendiger als in der frühern Kunst. Allein durch die Bewegung des ganzen Körpers ist ihr Ausdruck hervorgebracht, der sich bis auf seine seelische Charakteristik erstreckt, wie die Tücke des Myrtilos und die Angst und der Abscheu der vergewaltigten Frauen. Andererseits denkt der Künstler wahrhaft monumental, und daß er diese Wirkung trotz mancher kleinlichen Einzelheiten und trotz seines derben Naturalismus erreicht hat, ist eine um so stärkere Probe seiner Begabung. Von hohem Überblick zeugt es, daß er in den Metopen einen epischen, erzählenden Ton angeschlagen und in den Giebeln eine dramatische Spannung wenigstens gewollt hat. Wie fein ist es erdacht, die Erwartung, mit welcher der Besucher den Tempel betritt, auch in die Giebelscene der Vorderseite zu legen und dort den Augenblick *vor* dem Beginn der Handlung zu wählen, welcher der Seelenstimmung des Beschauers entspricht. Im hintern Giebel dagegen ist lebhafteste Bewegung; es ist das Giebelfeld, welches der Besucher erst beim Verlassen des Tempels betrachtet, wo er die innerliche Sammlung nicht mehr nötig hat und sich einer aufregenden Scene zuwenden kann.

Fragen wir nun, welcher Schule gehört der Verfertiger dieses Bildschmuckes an, wo ist seine künstlerische Heimat, so treten wir damit vor eine der am meisten umstrittenen Fragen der Archäologie. Wirklich nah verwandt mit den Olympiaarbeiten ist nur eine Anzahl von Frauenstatuen, deren bekannteste die *Hestia Giustiniani* im Museo Torlonia zu Rom ist; bei ihr allein ist auch der Kopf

sicher zugehörig. Allgemein angenommen ist jetzt, daß die von Pausanias genannten Künstler Paionios von Mende in Thrakien und Alkamenes, der wahrscheinlich von Lemnos stammte, die Skulpturen nicht gearbeitet haben. Wohl aber ist es nicht unmöglich, daß mit diesen beiden Nordgriechen wenigstens die Gegend bezeichnet ist, aus welcher die Künstler stammten, und sollte auch das nicht richtig sein, so ist damit vielleicht doch ihr Volksstamm getroffen, denn von allen Hypothesen hat die meiste Wahrscheinlichkeit die, in dem Künstler einen Jonier zu erblicken. Wie die Giebelfiguren rechneten die Statuen von der heiligen Straße bei Milet, der Fries von Assos, die Reliefs vom Harpyiendenkmal und andre jonische Werke auf reiche Bemalung, in allen macht sich der Mangel an systematischer Schulung bemerkbar. Dabei aber ist den Joniern kräftige Initiative eigen, sie haben zuerst von allen griechischen Stämmen die Kunst ausgebildet, und immer haben sie derb und kräftig zugegriffen und nicht viel nach Adel und Stil gefragt, wenn sie nur Natürlichkeit erreichten; das zeigt sich vor allem an der Arkesilasschale mit ihrer verblüffenden Wahrheit und ihrer vulgären Auffassung. Dieser keke Wagemut spricht sich auch in den olympischen Skulpturen aus, ja dem anmutigen Erzählungston der Metopen fehlt es nicht an Laune, und sogar ein leichter spöttischer Humor macht sich in der weindunsterfüllten Rauferei bei der Hochzeit des Peirithoos geltend, die zusammengeballten Gruppen stechen gar sehr ab von dem heroischen Ton, in welchem z. B. in attischen Reliefs derselbe Gegenstand vorgetragen wird, alles Eigenschaften der Jonier, die wir schon bei Gelegenheit der Gefäßmalerei kennen gelernt haben. Aus dem jonischen Ursprung des Künstlers erklärt es sich auch, daß seine Werke so ganz außerhalb der Entwickelungslinie im Mutterlande liegen. Die jonische Kunst war in der Epoche vorher fast gänzlich abgestorben, alle ihre frühern Eigenschaften aber waren latent und brachen nun in einer kräftigen Persönlichkeit durch, als ihr eine große Aufgabe gestellt wurde.

Was speciell Nordgriechenland anbetrifft, so ist unsre Kunde darüber allerdings sehr lückenhaft, aber wir besitzen doch immerhin einige Werke aus der ersten Hälfte und der Mitte des 5. Jahrhunderts, aus denen wir uns eine Vorstellung von der nordgriechischen Kunst dieser Zeit bilden können. Da sind zunächst die Nymphenreliefs von der Insel Thasos im Louvre, die wahrscheinlich von dem äußern Schmuck einer Grabkammer stammen, wie die kleine Thür zu beweisen scheint; sie stellen dar Apollon, gefolgt von Nymphen, und Hermes mit Charitinnen. Die männlichen Figuren sind stilistisch weit mehr vorgeschritten als die weiblichen; das ist nur daraus zu erklären, daß, wie es an abgelegenen Orten öfters vorkommt, altertümliche Einzelheiten länger bewahrt wurden. Ferner haben wir eine Reihe von Grabstelen. Diese nordgriechischen Werke haben in ihrer Weichheit und Fülle Verwandtschaft mit den kleinasiatisch-jonischen Arbeiten. Ein wie vortreffliches Resultat diese Eigenschaften, verbunden mit immer vollkommener werdenden Formen, oft ergeben, das zeigt das Grabmal der Philis von Thasos im Louvre. Die Verwandtschaft dieser Werke mit den Skulpturen von Olympia ist nur sehr gering, wohl aber finden wir in einem andern Werke eines Nordgriechen einen dem plastischen Schmuck des Zeustempels durchaus ähnlichen Geist. Es ist die berühmte Nike des Paionios von Mende, welche die



Abb. 66. Nike des Paionios. Olympia. Nach Originalphotographie.

deutschen Ausgrabungen zu Olympia uns wiedergeschenkt haben, eine Weihgabe der Messenier und Naupaktier (Abb. 66).

Paionios hatte wohl schon vorher die Akroterien des Zeustempels geschaffen, deren Hauptstücke zwei schwebende Niken von Bronze waren. Nun wurde ihm der Auftrag zu teil, eine weitere Nike aus Marmor zu arbeiten. Was in dem zähern Material der Bronze und auf der Spitze des Tempelgiebels eine geeignete Aufgabe war, das wurde in dem spröden und brüchigen Marmor zur Kühnheit, bei der es ohne gekünstelte Aushilfe nicht abging.



Abb. 67. Weiblicher Kopf im Besitz von Fräulein Hertz. Rom. Nach den Mitteilungen des archäolog. Instituts in Rom.

Wir haben keinen Bericht über die Gestaltung der Akroterien-Nike, wir können auch wohl kaum annehmen, daß schon Paionios das beste Mittel gefunden hatte, das Freischweben einer Figur zu glaubhafter Erscheinung zu bringen, indem man sie nämlich mit der Spitze eines Fußes eine Kugel berühren läßt, aber in Bronze war es in jedem Fall möglich, durch Befestigung eines Fußes die Figur zu halten, zumal bei der unvergleichlichen Fertigkeit der Alten die Bronze ganz dünn und daher leicht zu gießen. In seiner Marmorfigur hat Paionios sich geholfen, indem er das Werk auf eine hohe dreiseitige, sich nach oben in Stufen verjüngende, also möglichst körperlose Basis setzte und die Göttin mit den zurückwehenden Kleidern und der Ferse des rechten Fußes an einem Steinstück unbestimmter Form, das vielleicht eine Wolke vorstellen sollte, haften ließ. Außerdem ließ er unter ihren Füßen einen Adler hindurchfliegen, der halb plastisch, halb in Malerei dargestellt war. Das Werk ist allein auf die Vorderansicht berechnet, und auch das erklärt sich aus der Anlehnung an den Firstschmuck; dort auf der Spitze des Tempelgiebels nämlich konnte man die Nike aus keiner andern Richtung als von vorn gut betrachten. Für diese Vorderansicht aber ist die Komposition meisterhaft. Durch die schnelle Bewegung wird die Gewandung fest an den Körper gedrückt, und dieser tritt aus den zurückrauschenden Faltenmassen bedeutend hervor, durch die aufragenden Flügel in seinen Umrissen bereichert. Als schattendunkler Hintergrund bläht sich der fliegende Mantel, welchen die Göttin mit beiden Händen gefaßt hat.

Wir bemerken in diesem Werk eine ähnliche malerische Auffassung wie in den Skulpturen des Zeustempels, und seitdem kürzlich Amelung im Besitz von Fräulein Hertz in Rom einen Kopf (Abb. 67) nachgewiesen hat, der, nach der vollständigen Übereinstimmung des Hinterkopfes mit den Fragmenten vom Kopf der Nike, mit Paionios ganz nah verwandt sein, vielleicht gar im Original von ihm selbst herrühren muß, sind wir gezwungen, die künstlerische Wirksamkeit dieses Meisters früher als bisher anzusetzen, denn der neuentdeckte Kopf ist noch recht altertümlich. Somit müssen wir uns bei der Nike für das ältere der beiden Daten, über die schon die

Alten im Zweifel waren, entscheiden, nämlich für das Jahr 452. Es ist sehr leicht erklärlich, daß man sich bei der kopflosen Statue über deren kunstgeschichtliche Stellung lange Zeit täuschen ließ und das Werk zu spät ansetzte, denn das Motiv einer freischwebenden Figur schien nur einer weiter vorgeschrittenen Kunst angehören zu können. Bei unbefangener Betrachtung aber erkennt man doch, daß die Faltengebung noch unfrei und unlebendig und die Art, wie das Durchscheinen des Körpers gegeben wird, unbehilflich ist. Dabei verrät die Gewandung einen ähnlichen künstlerischen Geist wie der plastische Schmuck des Zeustempels; der Meister hat sich nicht über jede Falte Rechenschaft gegeben, sondern ist zufrieden mit der allgemeinen Wirkung aus beträchtlicher Höhe. Es ist auch dasselbe malerische Element, dieselbe Kühnheit, dasselbe Streben nach schlagendem Ausdruck ohne viel Rücksicht auf Ebenmaß und Schönheit darin. Da nun das Werk mit den Skulpturen des Zeustempels auch fast gleichzeitig ist, werden wir den Künstler der letzteren nicht allzu weit von Paionios entfernt zu suchen haben.

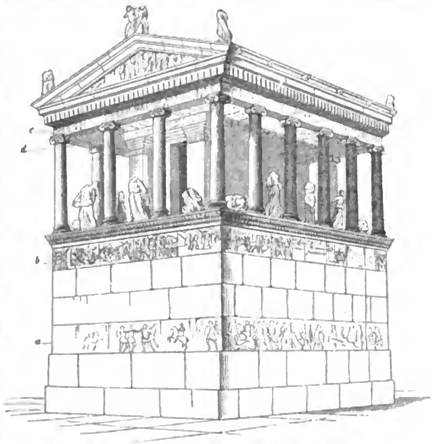


Abb. 68. Rekonstruktion des Nereiden-Denkmals zu Xanthos. Nach Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik.

Mit den Arbeiten von Olympia, namentlich mit der Nike, sind wir schon weit in die Lebenszeit des Phidias hinabgestiegen. Noch etwas jünger und in manchem dem Einfluß attischer Werke, von denen erst im folgenden die Rede sein wird, unterworfen sind zwei große Denkmäler in Kleinasien, Grabbauten zu Xanthos und Gjölbaschi. In jenen halborientalischen Gegenden wurden zum Andenken hochgestellter Verstorbener große Bauwerke errichtet.

Das bedeutendste ist das sogenannte Nereidendenkmal von Xanthos (Abb. 68) dessen Bildwerke sich jetzt im Britischen Museum befinden. Es bestand aus einem hohen massiven Unterbau, auf dem sich die Grabkammer in Gestalt eines jonischen Peripteros erhob, die prächtige Weiterentwicklung der Totenmale nach Art des Harpyiendenkmals. Nicht weniger als vier Friese zierten das Werk, von denen sich zwei um den Unterbau zogen, der breitere unmittelbar über dem Sockel, der schmälere am oberen Rande. Zwei noch schmälere Friese schmückten den Tempel über den Säulen und am obern Rande der Cella. Die Giebelfelder hatten Hochreliefs. Außerdem standen in den Säulenzwischenräumen Einzelstatuen, auf den Firstenden Gruppen und auf den vier Ecken des Daches Löwen.

In den Kampfscenen des untersten Frieses ist noch die ideale Weise gewahrt, die Schlacht durch Einzelkämpfe nur anzudeuten. Dagegen läßt der zweite Fries, mehr der Wirklichkeit entsprechend, die Kämpfer von beiden Seiten in verschoben gesehenen Kolonnen gegeneinander aufmarschieren und löst nur die mittelsten schon handgemein gewordenen auf. An andern Stellen geht er ganz in chronikartige Erzählung über, wie sie an asiatischen Reliefs hergebracht war, und berichtet von der Belagerung und Eroberung einer Stadt; schließlich werden dem Eroberer, der mit persischer Mütze auf dem Kopfe unter einem übergehaltenen Sonnenschirm thront, Abgesandte der Besiegten vorgeführt. Die sehr sorglos komponierten und gearbeiteten kleinen Friese schildern Opferzüge, einen Kampf, eine Jagd und ein Gelage, bei welchem die Toten als Heroen die von den Überlebenden dargebrachten Spenden genießen. Während die Reliefs in ihrer Form Anklänge an attische Kunst aufweisen, sind die Einzelstatuen in den Säulenzwischenräumen eng mit der Nike des Paionios verwandt, deren Effekte nur noch mehr gesteigert werden. Es sind Nereiden, welche aufgeregt über das Meer hineilen, allerlei Seegetier unter ihren Füßen. Von der heftigen Bewegung werden die nassen Gewänder fest an ihre Körper gepreßt, wobei sich die Virtuosität bis in kleinliche Übertreibung verliert. Die figürlichen Akroterien schildern den Raub von Nereiden durch Jünglinge. Die Giebelfelder zeigen den Verstorbenen und seine Gemahlin thronend in der Mitte ihrer Angehörigen und eine Schlacht. An dem Ungeschick des Künstlers, die Figuren in dem unbequemen Raum unterzubringen, an dem schreienden Mißverhältnis ihrer verschiedenen Größe lernen wir die Verdienste der Künstler im Mutterlande um so höher schätzen. Das Werk wird wenig später als die Nike des Paionios entstanden sein.

Ein prunkvolles **Grabmal** andrer Art, aber aus derselben Zeit, ist das zu **Gjölbaschi** in Lykien, dessen reicher Reliefschmuck sich jetzt in Wien befindet. Es war ein großer viereckiger Hof, von hohen Mauern umgeben. In der Mitte stand ein kolossaler Sarkophag. Die Umfassungsmauern waren innen an allen vier Seiten und außen an der Eingangsseite mit jetzt sehr verdorbenen Reliefs aus weichem Kalkstein in doppelter Reihe geschmückt, deren Inhalt eine reiche Musterkarte von Scenen aus dem Leben, wie Schlachten und Jagden, oder aus der Mythe ist. Wir begegnen auch hier einem attisch geschulten Meister, der zum großen Teil nach malerischen Vorbildern arbeitete. (Vergl. S. 105.)

Schon manche Elemente der Plastik im griechischen Mutterlande waren nur durch die Einwirkung der Malerei zu erklären, in breitem Strom aber ergießt sie sich in die Reliefkunst hier bei diesem halborientalischen Volke, dem die Effekte des reinen Reliefs zu spärlich waren, dessen Sinn mehr auf ausgedehnte Vorführung von Geschehnissen gerichtet war, und das deshalb malerische Wirkungen verlangte.

2. Die attische Malerei im Zeitalter des Polygnot.

Athen unmittelbar nach den Perserkriegen. Die rotfigurige Gefäßmalerei strengen Stils. Polygnot.

Die erste unter den bildenden Künsten, welche das Ziel der Vollendung erreichte, war die Malerei, und zwar tritt jetzt Athen an die Spitze der gesamten griechischen Kunst. Allerdings waren die ersten bedeutenden Maler, auch Polygnot, keine Attiker und malen keineswegs ausschließlich in Athen, aber doch ist Athen jetzt in ganz anderm Sinne Kunststadt als früher. Polygnot stammte von der Insel Thasos und war ein Sohn des Aglaophon, eines ebenfalls berühmten Malers. Der Künstler war also zugewandert wie die Bildhauer der vorhergehenden Epoche, aber welcher Unterschied! Die Werke Polygnots nach seiner Übersiedlung nach Athen, über die allein wir Kenntnis haben, sind die Verkörperung rein attischen Geistes. Es ist also gerade das Umgekehrte eingetreten wie früher: der attische

Volksgeist war jetzt so stark geworden, daß er den fremden Künstler zwang, sich ihm ganz anzubequemen. Wir wissen weder Polygnots Geburtsjahr, noch wann er gestorben, noch auch, wann er nach Athen gekommen ist; vielleicht hat ihn Kimon von seinem siegreichen Feldzug nach Thasos mitgebracht. Soviel ist sicher, daß der große Maler in engster Beziehung zu diesem Staatsmann stand, und unter ihm in Athen ungefähr dieselbe maßgebende Stellung in allen künstlerischen Dingen einnahm wie etwas später Phidias unter Perikles. Da er sich auch als Bildhauer versucht hat, befähigte ihn seine Vielseitigkeit dazu.

Nachdem Athen einmal die führende Rolle in der Kunst erlangt, hat es sie bis in die zweite Hälfte der hellenistischen Epoche auch nicht mehr abgegeben. Es ist sehr bezeichnend, daß Athen gerade in dem wichtigen Augenblick hervortritt, in welchem alle Vorstufen durchlaufen sind und der Genius des Volkes sich in der vollreifen Kunst offenbaren konnte, und ebenso, daß es zurückbleibt, sobald akademische und barocke Elemente aufzutauchen beginnen. Wohl hatte schon unter den Pisistratiden sich geistiges Leben in Athen herrlich entfaltet, aber die Dichter und bildenden Künstler, welche die Tyrannen an ihrem Hof versammelten, waren meist Fremde gewesen und Fremde geblieben. Dennoch wurde durch sie der Geschmack für die Kunst bei den Athenern eingebürgert. Zur vollen und freien Entwickelung gelangte der attische Geist erst nach der Vertreibung der Tyrannen, und Herodot zählt mit Recht von da die große Epoche des Landes. Nun beginnt der heimische Boden zu sprossen, attische Talente treten hervor. Die politische Beredsamkeit flammt in Themistokles auf, zum erstenmal beginnt man den Blick in historischer Forschung rückwärts zu richten und den Lauf der Zeiten zu überschauen. Damals entwickelte sich das echt attische Erzeugnis, das Drama, aus seinen frühern Keimen. Die Erfindung des Thespis, dem Chor bei den Dionysosfesten einen Schauspieler gegenüberzustellen, nimmt bestimmtere und ausgebildetere Formen an; auf der Bühne erscheinen die Tragödien des Phrynichos, Äschylos fügt den zweiten Schauspieler hinzu, und seine ersten Werke ergreifen das Volk. Es war ein kühner Schritt, denn bisher hatte der epische Sänger von den Göttern und Heroen als von etwas Entferntem gesungen, die epische Erzählung bleibt in der Hauptsache bei ruhiger Betrachtung, eine weite Kluft trennt den Hörer von den Vorgängen; jetzt mit einemmale wagt der Dichter Götter und Helden mitten unter das Volk zu stellen und den Hörer in den Strudel ihrer Erlebnisse mit hineinzureißen. Gleichzeitig aber muß der Dichter sie ihm menschlich ganz anders nahe bringen als im Epos; packend unmittelbar müssen sie geschildert werden. In bis dahin unbekannt tiefgreifender Weise ist der Mensch zum Gegenstand der Kunst geworden.

So fand die Athener die große Gefahr des persischen Krieges. In der Schlacht von Marathon waren sie es, deren Schwert das Vaterland von Knechtschaft befreite, und als bei dem zweiten Heereszuge der Perser schon halb Griechenland zu den Füßen des Feindes lag, da verlieren sie den Mut nicht, die Freiheit ist ihnen lieber als ihre Stadt, sie retten sich auf die Schiffe, und durch die List ihres genialen Feldherrn und unter seiner überlegenen Führung gelingt es, die feindliche Flotte zu vernichten. Alles Kleinliche wird in dem großen Siegesjubel von Salamis von ihnen genommen, sie haben nur das Wohl des Ganzen im

Auge und ordnen sich klug der spartanischen Führung unter. Das trug ihnen herrliche Früchte, denn alle jonischen Kolonien schlossen sich in heller Begeisterung an die Mutterstadt an, und es entstand der delische Bund, der so folgenreich für die Macht Athens geworden ist. Als die Spartaner sich lange vom Kriege zurückgezogen haben, verfolgen die Athener und ihre Bundesgenossen den Feind bis an seine Küsten und verleiden ihm auf immer die Wiederkehr.

In mächtigen Umrissen hebt sich vom leuchtenden Grunde dieser Zeit die Gestalt des Äschylos ab. Sieben Jahre nach der salaminischen Schlacht bringt er seine Perser auf die Bühne, in denen er die weltgeschichtliche That seinem Volke noch einmal vor Augen führt. Welchen Eindruck mußte die gewaltige Dichtung auf die im Theater versammelten Männer machen, die alle bei Marathon oder wenigstens bei Salamis mitgekämpft, und die wußten, wie sehr der Dichter selber sich in den Schlachten ausgezeichnet hatte. Vom Erfolg seiner dichterischen Werke schweigt die Grabschrift, welche Äschylos für sich selber verfaßt hat, und frohlockt nur über seinen Ruhm in der marathonischen Feldschlacht. Was hatte das Vaterland von solchen Männern zu erwarten!

Wie dreifach lieb und wert war dem Volk der heimische Boden geworden, nachdem es ihn schon verloren geglaubt und auf den Schiffen stehend die vernichtenden Flammen von der Akropolis hatte aufsteigen sehen. Fortan hallen alle Dichtungen wieder vom Preise seiner Schönheit, von der unvergänglichen Liebe zum attischen Vaterlande. In klingenden Rhythmen singt Sophokles (Ödipus auf Kolonos 668—717, übersetzt von W. Amelung):

Zur Flur, die im Schmucke der Rosse prangt,
Zum Herzen des Landes bist du gelangt,
Zum glänzenden Hain des Kolonos:
Wo in grünenden Schluchten die Nachtigall
Mit dem süßen, dem klagenden Liederschall
Hinflattert von Zweigen zu Zweigen.
Wo dunkel der Epheu am Felsen rankt,
Und schwer von Früchten das Weinlaub schwankt,
Die heilige Rebe des Gottes,
Wo ewiger Schatten dem Sonnenbrand wehrt,
Kein Sturmwind den wonnigen Frieden stört,
Wo Bakchos einherzieht freudenbethört
Im Chore der göttlichen Ammen!

Ewig unterm Tau des Himmels
Blüht Narkissos schöngeringt,
Der die hehre Stirn Demeters,
Koras zartes Haupt umschlingt;
Goldig strahlend sprießt daneben
Krokos aus der Erde Schoß,
Und die Silberquellen murmeln
Unerschöpft und schlummerlos,
Lustig irrend, von der Strömung
Des Kephisos abgesandt,
Der, den Wolken rein entsprossen,
Wallt durchs breitgeflurte Land:
Und es fehlen nicht die Musen,
Nicht ihr Reihentanz und Lied,
Nicht Kythere, die mit goldnen
Zügeln durch die Lande zieht.

Auch blüht hier ein Baum, wie in Asia nicht,
Noch auf der weiten Insel des Pelops
Ein gleicher blüht! Er altert nicht,
Ewig sproßt er und ohne Pflege,
Ein Schrecken den Speeren der Feinde!
Der bläulich schimmernde Ölbaum, Freund,
Der die Jugend uns nährt!
Den soll kein Feind,
Ob er jung oder alt,
Mit mörd'rischer Hand uns vernichten!
Denn ewig beschirmt ihn der Blick des Zeus
Und strahlenden Auges Athene!

Noch ein andres, das Größte, will ich erheben
Und preisen an meinem Mutterland!
Der gewaltige Meergott hat es gegeben,
Seiner Liebe heiliges Unterpfand.
Die Zucht der Rosse, die Zucht der Füllen,
Den Ruhm der glücklichen Meeresfahrt!
O Sohn des Kronos, Herrscher Poseidon,
Du hast uns erhoben zu diesem Ruhm!
Auf diesen Pfaden warfst du den Rossen
Zuerst den lenkenden Zügel um!
Und ewig, in kräftigen Händen geschwungen,
Kunstgerecht und in gleichem Takt,
Streift das Ruder durch schäumende Wellen,
Und im Kranze der Nereiden,
Die es hundertfüßig umspielen,
Fliegt das Schiff durch die rauschende Flut!

In gewissem Sinne gehört Polygnot noch der Epoche des strengarchaischen Stils an, indem er die Malerei weit weniger, als es bei der Plastik auf ihrer Höhe geschehen, von den Fesseln beengender Gesetze löste, dagegen weist ihn der geistige Gehalt seiner Gemälde, seine vollentwickelte Künstlerpersönlichkeit in die Epoche der reifen Kunst, und zwar ist er ein so vollwichtiger Vertreter derselben, daß er nur mit Phidias zu vergleichen ist. Von seinen Werken, deren Ruhm das Altertum erfüllte, ist nicht der geringste Rest übrig geblieben, und die Ableitungen, aus denen wir uns eine Vorstellung darüber machen können, kommen alle aus zweiter oder dritter Hand. Nicht wie in der Plastik haben wir in der Malerei eine fast vollständige Reihe von Werken, die uns langsam emporführt; aus der Zeit vor Polygnot ist nichts erhalten als die Lyseasstele (s. S. 70), deren Farben fast gänzlich verblaßt sind. Auch hier tritt wie in der Epoche des laxarchaischen Stils die Gefäßmalerei ergänzend ein. Wenn darin die große Kunst auch zum Handwerk herabgemindert erscheint, so ist doch infolge der hohen Begabung des griechischen Volkes für die bildenden Künste auch eine ganze Anzahl von Gefäßmalern zu den bedeutenden Künstlern zu rechnen.

Schon zu Ende des schwarzfigurigen Stils hatten sich die Gefäßmaler vom Laxen zum Strengen gewendet, wie das Pallas- und Atalantebild zeigt. Bald aber sehen sie ein, daß sie mit der schwarzfigurigen Malerei nicht weiter können. Das nur Silhouettenartige legte ihnen zu große Beschränkungen auf. Da kamen sie auf den einfachen und höchst fruchtbaren Gedanken, statt wie bisher die schwarzen Figuren auf rötlichem Grunde, rötliche Figuren auf schwarzem Grunde erscheinen zu lassen, und der Ansatzpunkt

zu einer durchgreifenden Änderung, die Entwickelungsfähigkeit war gegeben. Die ganze Fläche der Gefäße wurde mit schwarzem Farbenfirnis überzogen und nur die Figuren auf dem rotgelben Thongrunde ausgespart. Nun war es möglich, auch in der Innenzeichnung von schwarzen Strichen alle wünschenswerte Feinheit auszudrücken, soweit das durch Linien zu erreichen ist. Der schöne, warme Ton des Rotgelb auf dem glänzend schwarzen Grunde machte die Figuren dem Auge sympatisch. Der rotfigurige Stil war gefunden. Diese Umwälzung ist nicht plötzlich vor sich gegangen, sondern beide Arten haben eine Zeitlang nebeneinander bestanden; ihr Beginn muß in das Ende des 6. Jahrhunderts gesetzt werden.

Schon im schwarzfigurigen Stil besitzen wir Gefäße, auf denen die Maler ihre Namen vermerkt haben, und mit dem Beginn des rotfigurigen Stils scheiden sich immer bestimmter Meisterpersönlichkeiten aus, die sich mit ihren Namen auf ihren Werken nennen, und deren künstlerische Art individuell umgrenzt ist. Wir haben die Namen: Euphronios, Brygos, Sosias, Duris, Chachrylion, Panphaios, Hieron u. a. Auch Meister, deren Namen wir nicht wissen, lassen sich stilistisch auseinander kennen. Alle diese sind mehr oder weniger gleichzeitig und gehören der Epoche des strengen rotfigurigen Stils an. In ihren Anfängen haben sie noch viele archaische Elemente, im Lauf der Entwickelung aber lösen sie sich daraus immer mehr und treten mit den Werken ihrer letzten Periode als fast vollkommene und freie Künstler auf. Nach den Vergleichspunkten, welche die Skulpturenfunde der neuesten französischen Ausgrabungen zu Delphi bieten, scheint die Hauptarbeitszeit dieser Meister zwischen 490 und 480 gelegen zu haben.

Die Erfindung des rotfigurigen Stils scheint an den Trinkschalen gemacht worden zu sein, und während der strengen Zeit desselben sind sie der Hauptartikel der künstlerisch ausgeführten Gefäßindustrie. Von Sicilien war nämlich die Mode des Kottabos in Griechenland eingeführt worden, eines Spiels bei den Gelagen. Man hängte die Schale mit einem Ohr über den Zeigefinger und schleuderte mit kunstvoller Bewegung im Handgelenk daraus einen kleinen Weinrest nach einem bestimmten Ziel. Dieses wurde in der Regel durch ein kandelaberartiges Gerät gebildet, auf dessen Spitze eine Schale aus Bronze balancierte, diese mußte von dem geschleuderten Weinrest gefüllt oder herabgeworfen werden. Gleichzeitig rief man den Namen einer geliebten Person, eines Knaben oder eines Weibes, und je nachdem der Rest das Ziel traf, und mit welchem Geräusch er oder die Schale niederfiel, wurde geweissagt, ob die Liebe erwidert ward oder nicht. Unter der reichen Jugend wurde infolgedessen großer Wert auf die schöne Ausführung solcher Trinkschalen gelegt, es wurden auch Preisschleudern veranstaltet, und der Preis bestand in diesen Schalen. Es ist natürlich, daß die Darstellungen aus der Mythe, welche den schwarzfigurigen Stil hauptsächlich beherrschten, zurücktraten, um Scenen aus dem täglichen Leben Platz zu machen. Bei der Ausschmückung der Schalen entstand die schwierige Aufgabe, die Figuren in den beschränkten Raum hinein zu komponieren, und darin schritt man allmählich bis zur Meisterschaft vor. Aber auch im einzelnen wird der Archaismus schnell überwunden. Immer natürlicher werden die Zeichnung von Haar und Bart, immer mehr wird die Bewegung des Körpers in ihrem harmonischen Zusammenhang verstanden, es gelingt die Körper mit der Gewandung in Einklang zu bringen, die Kleider in richtige und natürliche Falten zu legen und eins durch das andre zu heben. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Motive findet sich ein, die Künstler sehen und beobachten alles, und für nichts fehlt ihnen mehr der Ausdruck. Der zuletzt beibehaltene Rest von Archaismus besteht in der fast ausschließlichen Anwendung der Profilstellung und in der falschen Bildung des Auges dabei. In der ganzen archaischen Epoche nämlich, sowohl in Plastik wie Malerei, wurde das Auge auch in Profilstellung immer wie in Vorderansicht gebildet. Die antiken Schriftsteller berichten, daß Kimon von Kleonai in seinen Wandgemälden zuerst die richtige Bildung des Auges für die Profilansicht gefunden habe. In der Gefäßmalerei bricht dieses Princip erst ganz zum Schluß des strengen Stils durch. Aber schon vorher war es gelungen, den Inhalt der Scenen zu knapper dramatischer Einheit zusammen zu fassen und mit wenigen Figuren schlagend und schön verständlich auszudrücken.

Auf dieser Stufe finden wir die Gefäßmalerei in der letzten Periode der vorgenannten Meister. Noch einen Rest von Archaismus in der Gewandung bewahrt die Zeichnung auf einer von Brygos gemalten Schale aus Vulci (Abb. 69). Die letzten Scenen des trojanischen Krieges spielen sich auf ihrem Rande ab. Auf der einen Seite steht ein Grieche über einem niedergeworfenen Trojaner und ist im Begriff ihn mit dem Schwerte zu durchbohren;

in demselben Augenblick eilt Andromache herzu und holt mit einem Stück Holz zum Schlage aus, indes ihr Sohn Astyanax entweicht. Links von der Scene flieht eine Frau entsetzt von dannen, und ein Grieche hat einen Trojaner niedergeworfen, der sich die Chlamys wie zum Schutz gegen den Todesstreich vorhält. In der Mitte der andern Seite hat der greise Priamos sich auf den Altar geflüchtet und streckt flehend die Hand nach Neoptolemos aus, der im Begriff ist, seinen Enkel Astyanax zu zerschmettern. Hinter ihm wird Polyxena gefangen von Akamas fortgeführt. Im Mittelbilde ist der Kampf vorbei, die Griechen sind in ihre Heimat zurückgekehrt, und Briseïs kredenzt dem Peleus, dem Vater ihres einstigen Herrn, des Achill, den Wein. Am rechten Henkel steht der Name des Malers. In den Bewegungen ist vollendete Naturwahrheit und Freiheit, und selbst schwierigen Verkürzungen, die aber möglichst vermieden werden, wird die Zeichnung gerecht.



Abb. 69. Die letzten Scenen des trojanischen Krieges. Rotfigurige Malerei von Brygos auf einer Trinkschale.

In dem archaisch Schmalfaltigen der Gewandung ist der Künstler kaum mehr naiv, er scheint vielmehr beabsichtigt zu haben, dadurch die Freiheit der Bewegung um so wirkungsvoller hervorzuheben. Es sind die ersten Spuren archaistischer Kunst, die wir auch in der Plastik gleich nach der Vollendung finden werden.

Von einfachem, ungekünsteltem Stil ist die im Berliner Museum befindliche von Duris gemalte Schale, welche auf ihrer Außenseite Schulscenen schildert (Abb. 70). Es ist ein vornehmer Knabe, welcher den Unterricht empfängt. Sein Pädagog, der dem Sklavenstande angehörende Hofmeister, hat ihn zur Schule begleitet und sitzt in zweimaliger Wiederholung, auf seinen Stab gestützt, wartend da. Auf der einen (abgebildeten) Seite wird der Knabe, dessen vornehme Haltung den hohen Stand andeutet, von einem jugendlichen Lehrer in den Elementarfächern des Schreibens und des Flötenspiels unterwiesen. Auf der andern Seite sind es die höheren Gegenstände der Dichtkunst und des Lautenspiels, die ihm ein

älterer Lehrer vorträgt. Die über dem Kopf der Personen befindlichen Gegenstände sind an den Wänden hängend gedacht. Die Zeichnung dieser Schale ist lange nicht so sorgfältig wie die der vorhergehenden, ist aber von klarer Einfachheit und erreicht mit ihren flüchtigen Strichen edle Naturwahrheit.

Ungefähr mit diesen künstlerischen Mitteln arbeitend haben wir uns die Malerei des Polygnot zu denken, nur mit dem großen Unterschiede, daß sie vom Handwerklichen zum Monumentalen erhoben war. Seine großen Wandgemälde behandelten entweder Göttermythen oder Gegenstände aus der Heldensage oder große geschichtliche Ereignisse. Er ist Monumentalmaler im höchsten Sinne. Seine großartige Auffassung beweisen die drei großen Bilder, welche er außer der Schlacht bei Oinoë zwischen Athenern und Lakedämoniern in der Stoa Poikile, der „bunten Halle“, am Markt von Athen malte zusammen mit Mikon und Panainos, dem Bruder des Phidias, die wahrscheinlich unter seiner Oberleitung arbeiteten. Die drei Bilder waren: der Kampf der Athener unter Führung des Theseus gegen



Abb. 70. Schulscenen. Rotfigurige Malerei von Duris auf einer Trinkschale.

die Amazonen, die Einnahme Trojas und die Schlacht bei Marathon, Gegenstände, welche inhaltlich untereinander im Zusammenhange standen, wie die einzelnen Dramen der Trilogie des Äschylos „die Perser.“ Alle drei Bilder schilderten Kämpfe der Griechen gegen die Barbaren des Ostens, und die beiden ersten deuteten den Sieg über die Perser vor. So hatten die Ägineten ihren Ruhm in der Schlacht von Salamis vorbildlich in frühern Zügen ihrer Stammesheroen gegen Troja erblickt und künstlerisch verewigt. Die „Perser“ des Äschylos bestanden aus drei Stücken, welche zusammen aufgeführt wurden, und als gemeinsamen Gedanken ebenfalls den alten Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren, zwischen Europa und Asien hatten. Die erste Tragödie, „Phineus“, deutete in der ruhmvollen Fahrt der Argonauten auf den spätern Sieg der Griechen gegen Dareios und Xerxes. Das mittelste Stück schildert eben diesen Sieg über die Perser, und in tiefsinniger Verknüpfung damit ließ der Dichter in der dritten Tragödie den Meergott Glaukos berichten vom Sieg der sicilischen Griechen über die Barbaren am Himera, dem Sieg, der die griechische Pflanzstätte im Westen am Tage der salaminischen Schlacht errettete. Derselbe Gedankengang ist in den Gemälden Polygnots

noch viel mehr auf Athen zugespitzt, da der Kampf der Amazonen und die Schlacht bei Marathon ausschließlich zum Ruhm der Athener gehören. In dem Gemälde der Schlacht bei Marathon war in verschiedenen Scenen nebeneinander geschildert: der Beginn des Kampfes, die Entscheidung, bei welcher die Perser fliehen und einander in den Sumpf stoßen, und der Schlußkampf bei den Schiffen. Unter den Kämpfenden erkannte man die Bildnisse des Miltiades und des Äschylos. Jedes einzelne Gemälde enthielt also Scenen, welche gleichzeitig oder nacheinander vor sich gehen, und vielleicht wiederholten sich dieselben Personen mehreremale auf demselben Bilde in verschiedenen Handlungen. Aber auch im übrigen ging die Malerei von durchaus idealen Voraussetzungen aus und stellte große Anforderungen an die Phantasie des Beschauers. Sie war in der Hauptsache kolorierte Umrißzeichnung und nur durch schraffierte Schattengebung modelliert. Wenige Farben waren angewendet und irgend ein koloristischer oder Lichteffekt nicht gewollt. Die Örtlichkeit wurde angedeutet durch einen Baum, ein Haus, ein Stück Stadtmauer; ein Schiff bezeichnet die griechische Flotte, zwei Zelte das Lager; auch Gefäße, Altäre, Ruhebetten u. s. w. finden sich, wo sie zum Verständnis der Handlung notwendig sind. Zu den künstlerischen Wirkungen der Gemälde gehörte, daß die Scenen nicht nur einen gedanklichen Zusammenhang untereinander hatten, sondern auch in ein kompositionelles Gleichgewicht gesetzt wurden, daß neben einer großen und bedeutenden Mittelgruppe zu beiden Seiten entsprechende Nebengruppen standen, und daß die Handlung nach beiden Enden ausklang.

Das können wir noch deutlich in einem der beiden berühmtesten Gemälde Polygnots nachweisen, in der Zerstörung von Troja, die er in der Lesche (Halle) der Knidier zu Delphi malte. Diesem und dem zweiten dortigen Gemälde, der Unterwelt, widmete Pausanias, der sie 600 Jahre nach ihrer Entstehung sah, in seiner Reisebeschreibung nicht weniger als sieben Kapitel. Auf dem Trojabilde „sah man in der Mitte das Gericht der griechischen Helden über den Frevel des Ajas an Kassandra. Kassandra saß auf der Erde, das Bild der Athena, das sie furchtsam umklammert hatte, in den Händen; der Frevler schwur; Agamemnon, Menelaos, Odysseus, Akamas, Polypoites des Peirithoos Sohn umstanden die Scene. Dahinter wurde die troische Burg sichtbar. Das hölzerne Pferd ragte mit dem Kopfe über die Mauer. Sein Werkmeister Epeios warf die Steine der bezwungenen Mauer nieder. Nach rechts und links folgten Bilder der wilden Zerstörung. Während der alte Nestor sich müde zum Wegzug anschickte, tobte der wilde Neoptolemos allein noch mordend weiter. Tote und Sterbende lagen umher, andre Leichen wurden weggetragen, Frauen und Kinder waren zu den Altären geflüchtet, die gefangenen Troerinnen wehklagten, unter ihnen Andromache mit einem Kinde an der Brust und die Töchter des Priamos; Priamos und Agenor saßen in ihrem Jammer da, dagegen Helena als stolze Fürstin, von ihren Dienerinnen umgeben. Sie wurde von Damophon, dem Sohn des Theseus, ersucht, seine Großmutter Aithra, die ihre Sklavin war, freizugeben: und die schönen Sklavinnen Briseïs und Diomede sahen staunend auf Helena, deren schicksalsvolle Schönheit den ganzen Krieg entzündet hatte. Auf der Seite der Troer ward nur Agenor geschont. Sein Haus und der Auszug des Antenor mit Familie bildete auf der einen Seite das Ende, auf der andern entsprach ihm die Scene, wie das Zelt des Menelaos abgebrochen, und sein Schiff zur Reise fertig gemacht wird" (Kekulé). Deutlich sind hier zu erkennen als Mittelkomposition der letzte gemeinsame Akt der Achäer, zu beiden Seiten der Zustand im Lager und in der Stadt nach der Entscheidung des Krieges und an den beiden Enden der Abzug, hier freudig, dort trauervoll.

Wie groß die künstlerische Fähigkeit im Ausdruck seelischer Stimmung gewesen ist, das lassen uns vielfache Urteile der Alten vermuten. Lukian spricht von den Augenbrauen der Kassandra, in denen stolze Hoheit sich ausspricht, ein

späterer Epigrammendichter sagt: „in den Augenlidern der Polyxena liegt der ganze trojanische Krieg.“ Sicherer können wir die künstlerische Höhe der Gemälde an den gleichzeitigen und späteren Vasenbildern erkennen, in denen auch die letzten Reste des Konventionellen weichen und dem Individuellen Platz machen. Vornehme Beschränkung tritt in der Gebärdensprache ein, die ihres Ausdrucks gewiß ist. Das Auge erhält endgültig die richtige Form, der ganze Körper wird von einer einheitlichen Bewegung getragen. Wie von Polygnot berichtet wird, scheinen die Formen der weiblichen Körper durch die Gewandung durch. Das geschieht aus





Abb. 71 u. 72. Freiermord des Odysseus. Rotfiguriges Bild von einem Gefäß zu Berlin. Kgl. Museum. Nach Monumenti dell' Istituto.

demselben Grunde, aus welchem die Ägineten ihre Statuen auch an der Rückseite bearbeiteten, weil man der Sache auf den Grund ging und glaubte, nur so Lebensfähiges schaffen zu können: weil sich der Körper unter der Gewandung befindet, zeichnet man ihn, auch da, wo man ihn in Wirklichkeit nicht sieht. In ähnlicher Weise zeichneten die großen Künstler der italienischen Renaissance in ihren Studienblättern die bekleideten Gestalten als Akte oder in fest anliegenden Unterkleidern vor und legten dann erst die Gewandung herum. In den ausgeführten Bildern allerdings ließen sie diese Unterzeichnung niemals stehen.

Die Vorzüge Polygnotischer Kunst scheint ein Vasengemälde in Berlin wiederzuspiegeln, welches den Freiermord des Odysseus darstellt (Abb. 71 u. 72). Sehr wahrscheinlich ist es nach dem Bilde des Polygnot in der Vorhalle des Tempels der Athena Areia zu

Platää gearbeitet. Wir besitzen nämlich in den Reliefs des Grabmals von Gjölbaschi in Lykien (s. S. 98) eine ganz ähnliche Komposition, und unter den andern Gegenständen daran befindet sich der Raub der Töchter des Leukippos, auch diesen aber hat Polygnot behandelt und zwar im Anakeion zu Athen, dem Heiligtum der Dioskuren. Umsomehr werden wir vermuten müssen, daß das Relief von Gjölbaschi auf dasselbe Vorbild zurückgeht, als der Gedanke der Komposition sehr schön und dramatisch wirksam ist. Die Töchter



Abb. 73. Amphora aus Ruvo. Neapel, Museo Nazionale. Attisch. 5. Jahrhundert. Hauptdarstellung: Amazonenkampf, von der Malerei des Mikon abhängig. Nach Originalphotographie.

des Leukippos wurden nämlich an ihrem Vermählungstage von den Dioskuren geraubt. Die Scene gruppiert sich um einen Tempel, bei dem eine malerisch perspektivische Darstellung versucht ist; es sind unterschieden die friedlichen Vorbereitungen zum Vermählungsopfer, die Gewaltthat und ihre Wirkung auf die Gäste. Auch noch von einem dritten Gegenstand des Grabmals wissen wir, daß er von der Malerei behandelt war, nämlich von der Amazonenschlacht. Diese hatte wahrscheinlich in einem Gemälde von Mikon ihr Vorbild, das er zusammen mit einer Kentaurenschlacht und einem Theseusbilde im Theseion zu Athen, vielleicht auch unter der Oberleitung von Polygnot, geschaffen (vergl. Abb. 73). Zu den stark abgeriebenen Reliefs bringt das Berliner Vasenbild eine hochwillkommene Ergänzung. Odysseus ist in den Saal getreten; noch im Bettlergewande und unansehnlicher Gestalt, sendet er seine Pfeile auf die schwelgenden Freier. Die Nichtsahnenden sind erschreckt emporgefahren. Dem einen sitzt der Pfeil bereits im Nacken, der andre richtet sich von seinem Lager auf und hält die um die linke Hand gewickelte Chlamys mit unwillkürlicher

Bewegung wie einen Schild vor; ein dritter sucht Deckung hinter dem Tisch, den er aufrecht dem zürnenden Odysseus entgegenhält. Hinter dem heimgekehrten Hausherrn stehen zwei Mägde, welche bis ins Innerste erschauernd der Scene folgen. Ebenso wird das Grausige im Tanze der Tochter der Herodias von Giotto in seinem Wandgemälde von S. Croce in Florenz durch zwei zuschauende Mädchen vergegenwärtigt, die sich vor innerm Grauen fest aneinander drücken. Die Mägde auf dem Odysseusbilde wagen sich nicht zu rühren, die eine preßt die Wange in die Hand und die andre faltet die Hände, welche Gebärde bei den Griechen das Ringen nach Fassung bezeichnet; in ihrem Blick aber beginnt es aufzujubeln, daß die schmachvollen Zustände im Hause des Laertiaden nun endlich ein Ende finden sollen. Wie ausdrucksvoll ist der edle Zorn des Königs, wie fein die Flachheit von Lebemännern in den Gesichtern der Freier charakterisiert, wie dramatisch ist das Leben der ganzen Scene, mit welcher Vollendung beherrscht der Künstler die Bewegungen des Menschen und weiß sie fließend und harmonisch zu geben. Die Kunst ist zu herrlichster Reife durchgedrungen und gehorcht auch den leisesten Absichten des Künstlers; und wieviel vollendeter wird noch das Wandbild des Polygnot gewesen sein, nach welchem dieses vielleicht nur eine freie Wiederholung ist. Die Beschränkung, welche Polygnot sich in Farbe, Beleuchtung und Örtlichkeit auferlegt hat, erscheint sonach wie eine freiwillige, innerhalb welcher er die höchsten Wirkungen hervorbrachte.

Vor allem preisen die Alten den hohen sittlichen Wert der polygnotischen Gemälde und selbst aus unsrer spärlichen Überlieferung können wir ihn noch erkennen. Aristoteles wünscht den Anblick dieser Gemälde der heranwachsenden Jugend, um sie an ihrer hohen Auffassung zu bilden. Nach seinem Ausspruch soll der höchste Zweck der Kunst auf geistige Erhebung und sittliche Veredelung gerichtet sein, und eben wegen der Erfüllung dieser Forderungen stellt er Polygnot so hoch. Geschichtsphilosophie von tiefernster Bedeutung lag in den Gemälden der bunten Halle zu Athen, ein ergreifendes Gottesgericht that sich in der Zerstörung von Troja auf, und in dem Gemälde der Unterwelt wußte der Maler aufs tiefste zu erschüttern, mit geheimnisvollen Schauern zu durchdringen. Das Unterweltsbild wirkte jedenfalls innerhalb der beschränkteren Grenzen der Malerei auf die Zeitgenossen ähnlich wie das große Gedicht des Dante auf die seinigen. Genau wie Dante und Giotto die hohe sittliche Kraft ihrer Kunstwerke in den Mittelpunkt rücken, so war auch Polygnot ein Verkünder seiner sittlichen Überzeugung. Überhaupt haben die beiden Epochen große Ähnlichkeit miteinander. Die Gemälde Giottos und in einiger Beziehung noch mehr die der Trecentisten können uns unmittelbare Vergleichspunkte mit Polygnot bieten. Hier wie dort das Zusammenfassen mehrerer Scenen auf der Bildfläche, hier wie dort das ideale Erfordernis an die Phantasie der Beschauer, der Verzicht auf Farben- und Lichtwirkung, die sparsame Andeutung der Örtlichkeit. Daneben aber der großartige sittliche Inhalt. Wie Giotto in der Capella dell' Arena zu Padua ein erhabenes Epos über die Leidensgeschichte Christi und die Erlösung der Menschheit gedichtet, wie die Wandgemälde im Camposanto zu Pisa oder in der Capella degli Spagnuoli bei Santa Maria Novella zu Florenz die Schrecken und Wunder des jüngsten Gerichts und den Gegensatz zwischen thätigem und beschaulichem Leben vorführen, das Ende der irdischen Verderbnis und die Vergeltung der guten Thaten schildern, so schildert Polygnot in erhabenem epischem Tone die Zerstörung von Ilion als ein Gericht über Frevelthat, so führt er das traurige Reich der Schatten vor Augen, in welchem die Abgeschiedenen Lohn und Strafe empfangen, wo ihr Charakter sich in ewigem Bestande fortsetzt und sie durch sich selbst beglückt oder quält.

In den Perserkriegen hatten die Griechen unmittelbar das Wehen göttlicher Gerechtigkeit gespürt, es war über sie hingezogen und hatte sie zum Siege geführt. Von den großen Ereignissen, von dem kaum gehofften Erfolg war ihre Seele aufs tiefste erschüttert und drängte das Gefühl für das Sittliche hervor. Ihr glänzendster Vertreter darin war der Zeitgenosse des Polygnot, der erhabenste Dichter der Griechen, Äschylos. Wie Sturmläuten brechen seine Dramen über die Hörer herein, schwer wandelt die rächende Vergeltung über die Bühne. Das Ethos seiner Werke ist oft so groß, daß die Handlung ganz dagegen zurücktritt, die Chorgesänge nehmen den breitesten Raum ein mit ihren Betrachtungen über Manneskraft und Götterfurcht, über unheilvolle Thaten und entsetzliches Gottesgericht. Wie Polygnot ist auch Äschylos in der Form noch befangen, sein Ausdruck ist noch nicht leichtflüssig, sondern oft gebunden und gekünstelt, neben Stellen hoher dramatischer Vollendung kommen andre vor, in denen der dramatische Sturm völlig abflaut, überall klingen noch die dionysischen Chorgesänge und die Wechselreden des einen Schauspielers mit dem Chor, von der Entstehung des Dramas her, durch. Trotz dieser noch archaischen Form löst diese Kunst die höchsten Aufgaben und schafft Werke, die in ihrer Großartigkeit, in ihrem tiefen Ideengehalt niemals wieder übertroffen sind. Ganz ebenso war es mit den Gemälden des Polygnot, und wahrscheinlich hat der Maler mächtige Anregungen von dem ältern Dichter erfahren. Hand in Hand stehen die beiden großen Meister da, die Erhabenheit ihrer Zeit verkündend und hinweisend auf eine noch höhere, allseitige Vollendung, die nach ihnen kommen sollte.

3. Die Vollendung des Körperlichen in der Plastik.

Myron und Polyklet.

Die drei großen Künstler, denen es vergönnt war, das Resultat der ganzen Entwickelung zu ziehen und die Kunst zu allseitiger Erfüllung des Gesetzes zu erheben, Myron, Polyklet und Phidias, waren nach der Tradition der Antike Schüler desselben Meisters, des Ageladas von Argos. Bezüglich des Myron und Phidias haben wir kaum einen Grund, diesen Bericht anzuzweifeln, und sollte Polyklet, der jünger war als die beiden andern, nicht mehr direkter Schüler des argivischen Meisters gewesen sein, so ist er doch zweifellos in dessen Richtung fortgeschritten, ja hat sie weitaus am getreusten von allen dreien festgehalten. Nirgends war die Kunst mit so unbeirrter Stetigkeit vorwärts gegangen als im Peloponnes, und nirgends hatte sie ihr Hauptgewicht so sehr auf das gelegt, was am leichtesten durch Lehre zu vererben ist. Andererseits war die attische Plastik noch immer in der Aufnahme fremder Elemente begriffen und hatte gerade in der letzten Epoche nach dem früher reifenden Peloponnes ausgeschaut. Daher erscheint es natürlich, daß auch die beiden jungen Attiker Myron und Phidias sich nach Argos wendeten, um dort die Kunst zu erlernen. Kaum aber haben die drei

Gleichstrebenden die Elemente der Kunstübung in sich aufgenommen, als sie sich in gänzlich verschiedener Weise entwickeln, und darin offenbart sich das Zeitalter der großen Persönlichkeiten. Myron wird der scharfe Beobachter des Natürlichen, Polyklet entwickelt feste Systeme, beide zusammen geben dem rein Körperlichen die höchste Vollendung, indessen Phidias die Kunst zum Idealen erhebt und die höchsten geistigen Ideen der Zeit plastisch verkörpert.

Myron war von Eleutherai an der Grenze zwischen Attika und Böotien gebürtig, und gewisse Züge seiner Kunst werden durch die nicht rein attische Abstammung erklärt; er wurde aber seiner ganzen Bildung nach Athener und tritt dort mit seinen Arbeiten hervor zur Zeit, als sich in Polygnot die Blüte der Malerei voll entfaltet. Nur wenige seiner Werke können wir mit Sicherheit nachweisen, und diese führen uns nur eine Seite seiner Thätigkeit vor. Über seine Götterbilder wissen wir nichts Bestimmtes. Man versucht jetzt aus der Menge erhaltener Götterstatuen solche herauszuscheiden, welche auf Myron zurückgehen könnten, jedoch sind darin bisher nur sehr unsichere Resultate erlangt. Wir wissen, daß er die dreigestaltige Hekate für Ägina arbeitete, einen Apoll für Ephesos, einen Dionysos für Orchomenos, mehreremale den Herakles schuf, für das Heraion von Samos eine Kolossalgruppe von Zeus, Athena und Herakles, für die Akropolis von Athen Perseus die Medusa tötend, und einen Erechtheus bildete, aber alle diese Werke sind untergegangen. Überhaupt kein einziges Original ist erhalten, weil er fast ausschließlich in Erz arbeitete. Eine Gruppe von seiner Hand, Athena und Marsyas, hat Pausanias auf der Akropolis von Athen gesehen.

Auf einer Münze, einem bemalten Gefäß und in einem Relief einer Marmorvase besitzen wir Abbildungen dieses berühmten Werkes. Athena hatte die Flöten erfunden, besah sich aber beim Spiel im Bach und schauderte davor zurück, wie sehr die geblähten Backen sie entstellten. Daher warf sie die Flöten weg und verfluchte den Finder. Marsyas, ein Satyr, kam herzu, hob sie auf und machte sie zu seinem Lieblingsinstrument. Die Gruppe stellte nach den Abbildungen diese Sage in eine Scene zusammengezogen dar: Athena hat die Flöte fortgeworfen, Marsyas ist neugierig herbeigeeilt, fährt aber vor der zornigen Gebärde der Göttin erschrocken zurück. Ausgrabungen, die im Jahre 1823 auf dem Esquilin in Rom veranstaltet wurden, legten eine antike Steinarbeiterwerkstatt bloß, und dort wurde auch die später von Brunn erkannte Kopie des Marsyas gefunden, welche jetzt, falsch ergänzt, im Museum des Lateran steht (Abb. 74). Die Kastagnetten sind aus den Händen fort zu denken, der rechte Arm war in die Höhe und der linke nach unten rückwärts geworfen; eine Bronzestatuette in London gibt die Bewegung richtiger wieder. Ein äußerst flüchtiger Augenblick, der Übergang von der Vorwärts- in die Rückwärtsbewegung ist dargestellt, der Körper schwebt, wie die Füße zeigen, noch halb im Lauf.

Eine andre berühmte Statue des Myron war der Diskuswerfer. Wir besitzen davon mehrere Wiederholungen im Vatikan, im britischen Museum und in der Sammlung Lansdowne zu London, alle diese aber sind falsch ergänzt. Das einzige vollständig erhaltene Exemplar, außer einer kleinen Bronze in München, und zugleich das bestgearbeitete, ist dasjenige, welches im Jahre 1781 auf dem Esquilin gefunden wurde und aus dem Palazzo Massimi alle Colonne in den Palazzo Lancellotti zu Rom übergegangen ist. Im römischen Kunsthandel kommt ein Gypsabguß in Statuettengröße vor, der mit dem Diskobol Lancellotti genau übereinstimmt und von dem es zweifelhaft bleibt, ob er von einer antiken oder modernen Wiederholung genommen ist (Abb. 75).



Abb. 74. Marsyas. Antike Marmorkopie nach dem Werk des Myron. Lateran, Rom.
Nach Originalphotographie. Die falsch ergänzten Arme sind weggelassen.

Das Werk stellt den nackten Jüngling etwa in der Bewegung dar, welche zum Schleudern der Kegelkugel nötig ist. Der Diskus war eine runde, etwa 5 Pfund schwere Metallscheibe, welche es galt, in flachem Bogen möglichst weit zu schleudern. Der Jüngling hat die rechte Hand mit der Scheibe weit zurückgeworfen, der Kopf und der linke Arm sind dieser Bewegung unwillkürlich gefolgt, wobei die linke Hand einen Augenblick das rechte Knie berührt, das ganze Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Fuß, während der linke unthätig nachschleift und nur einen flüchtigen Halt auf den Zehen sucht. Im nächsten Augenblick wird der Jüngling den rechten Arm nach vorn schleudern, der Körper schnellt empor, er stemmt den linken Fuß vor, um sich zurück zu halten, und der Diskus entfliegt seiner geöffneten Hand; das bis dahin unthätige Auge aber späht ihm begierig nach, um zu sehen, wie weit der Wurf trägt. Also auch hier wie im Marsyas eine ganz vorübergehende Stellung, der Übergang aus einer Bewegung in die gerade entgegengesetzte.

Diese Fixierung flüchtiger Augenblicke erscheint umsomehr als ein Kunstprinzip Myrons, als auch eine dritte Statue, von welcher wir Nachricht haben und die uns leider nicht erhalten ist, dieses zum Ausdruck brachte. Ein Wettläufer, Namens Ladas, hatte sich bei dem olympischen Lauf so angestrengt, daß, als er siegend durch das Ziel ging, er zusammenbrach und starb. Seine Familie oder seine Freunde setzten ihm ein Siegesdenkmal von Myrons Hand, das ihn darstellte im Augenblick der höchsten Anstrengung des Laufes dicht am Ziele. Die Epigramme sagen, die Statue war so natürlich, als wollte sie von der Basis springen, es war, als ob man den letzten Atem aus den hohlen Weichen auf den Lippen des Läufers schweben sähe.

Der Atem, das ist es, was die Statuen Myrons heraushebt aus allem bisher geschaffenen. Denn mochten auch die Ägineten eine noch so vollendete Kenntnis des nackten Körpers verraten, mochten die Statuen vom Zeustempel zu Olympia noch so natürlich in ihren Stellungen, noch so ausdrucksvoll in ihren Bewegungen sein, es fehlte ihnen der Odem, welcher den Anschein wirklichen Lebens verleiht. Zuerst Myron wird den Veränderungen gerecht, welche durch die verstärkte Atmung bei heftiger Bewegung in der Muskellage entstehen müssen, er zuerst versteht die Bewegungsfähigkeit des Rumpfes in sich selbst beim Atmen glaubhaft zu machen. Dadurch erst ist der volle Anschein des Lebens erreicht. Aber mehr noch: aufs feinste ist jeder Körper individualisiert. Im Diskobol haben wir den vornehmen Jüngling, dessen Körper durch Gymnastik edel ausgearbeitet, dessen feiner Kopf von regelmäßiger Eiform ist, und zum erstenmal völlig ausgeprägt den attischen Typus des Gesichtes. Die zarte, reich und leicht fließende Linie der Umrahmung, die freie und reine Stirn, die heitern und klaren Augen in edler Bettung, die feine und doch bestimmt gezeichnete Nase, den kleinen Mund mit den leicht beweglichen Lippen, welche fähig sind, die reichste aller Sprachen in ihrem schönsten Dialekt zu sprechen, das schöne Kinn mit seiner zarten und doch kräftigen Form. Der Satyr dagegen ist der sehnige Naturbursche, der im raschesten Lauf dahineilen kann, in schlanker Bewegung durch die dichtesten Büsche schlüpft, gedörrt von der Hitze des Sommers und unempfindlich gegen den Regen und die Kälte des Winters. Kein Quentchen Fleisch ist zuviel, und die Muskeln sind wie Stahl fest und doch elastisch. Mit bewunderungswürdiger Klarheit sind alle Muskeln ausgebildet. Im Kopf, — es gibt noch eine bessere Wiederholung davon in der Sammlung Barracco in Rom — hat der Künstler mit noch viel mehr



Abb. 75. Diskuswerfer des Myron. Bronzierter Gipsabguß in Statuettengröße aus dem römischen Kunsthandel im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn. Das unbekannte Original des Abgusses war antike oder moderne Wiederholung des Diskuswerfers im Palazzo Lancellotti zu Rom. Erstmalige Veröffentlichung.

Erfolg als der Meister von Olympia ein halb tierisches Wesen geschildert, mit stumpfer, breiter, aufgeworfener Nase, in die Höhe gezogenen Augenbrauen, nach oben ausladender Stirn, der nur noch die kleinen Hörner fehlen, spitzen Ohren, struppigem Haar und Bart. Welch reiches Spiel der Muskeln hat der Künstler in diesen beiden so verschieden gebildeten Körpern durch die Bewegung hervorzubringen gewußt! Alle Muskeln sind angespannt und in den beiden analogen Körperhälften in verschiedener, meist entgegengesetzter Weise thätig. Der Künstler beherrscht den Körper als einheitliches Ganzes, als ein mechanisches Werk, in welchem jeder einzelne Teil durch die augenblickliche Lage der andern bedingt wird, und unter dem Einfluß der herrschenden Bewegung steht. Es ist jedoch nicht „ein Punkt im Flusse der Bewegung“ (Brunn) dargestellt, sondern das, was der Mechaniker den toten Punkt nennt, der kurze Ruhepunkt zwischen einer Bewegung und ihrer Gegenbewegung. Es ist erklärlich, daß eine gedanklich arbeitende Kunst auf diese Übergangsstufe zwischen ruhig stehenden und bewegten Figuren verfällt. Es ist ein Augenblick wirklicher Ruhe, wenn auch nur ein ganz flüchtiger. Da aber im toten Punkt nicht nur die gewollte Thätigkeit, sondern auch die durch das Beharrungs- oder Trägheitsgesetz fortgesetzte Bewegung aufgehoben ist und erst eine neue außerhalb der Bewegung liegende Kraft wieder den Anstoß geben muß, und wir diese Kraft, die hier im menschlichen Willen liegt, nicht direkt empfinden, so erscheint die Statue trotz der heftig bewegten Stellung nicht im vollsten Sinne lebendig; dazu kommt es erst, wenn der Künstler wirklich einen Punkt im Flusse der Bewegung findet, welcher die Fortsetzung derselben entweder nach dem Beharrungsgesetz oder aus andern von uns unmittelbar empfundenen oder vorausgesetzten Gründen garantiert.

Erschöpfende Darstellung des physischen Lebens war, wie schon die Alten sagten, das Hauptaugenmerk Myronischer Kunst. Außer dem Diskobol, der als Siegerstatue anzusehen ist, hat der Künstler viele andre Athletenbilder geschaffen, auch unter den Heroen derartige Gestalten wie Herakles und Perseus bevorzugt. Bei dieser Richtung überrascht es nicht, daß er auch in Tierdarstellungen besondern Ruhm erlangte. Am meisten war er im Altertum bekannt durch seine eherne Kuh, die ursprünglich als Weihgeschenk auf der Pnyx zu Athen aufgestellt, später nach Rom in den Friedenstempel kam. Nicht weniger als 36 erhaltene Epigramme feiern sie, alle rühmen ihre unübertreffliche Naturwahrheit und sprechen in dichterischer Übertreibung von Verwechslung mit wirklichen Kühen. Bei alledem aber verlor sich Myrons Stil niemals in Naturnachahmung im einzelnen, ja er legte in nebensächlichen Dingen darauf so wenig Wert, daß er bei altertümlicher Behandlung des Haares stehen blieb. Selbst Haar und Bart des Marsyas, in dem der Künstler doch eine natürliche Charakteristik des Waldmenschen anstrebt, zeigen nicht freien natürlichen Stil, sondern machen mehr den Eindruck von Bartflechten, wie sie an den Bäumen wachsen. Das sollte bei der Zuschreibung unsicherer Statuen an Myron vor allem im Auge behalten werden.

So hat Myron die attische Kunst in der Form bis auf Nebensachen allseitig vollendet und sie fähig gemacht, alles auszudrücken. Der Künstler, welcher die peloponnesische Kunst zu diesem Gipfel emporführte, war Polyklet, ja sie hat in

ihm ihren Vollender überhaupt gefunden; denn während Myron in seinem Mitschüler Phidias den überlegen geistig veranlagten Künstler zur Seite hatte, der über das Erreichte weit hinausging und die Form mit erhabenen Ideen erfüllte, hat die peloponnesische Kunst, die von Anfang an in beschränkteren Bahnen gegangen war, mit der Vollendung des Körperlichen abgeschlossen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß uns von Polyklet nur zwei Götterbilder genannt werden, von denen das eine, weitaus bedeutendere, die Hera für Argos, ganz am Ende seiner Thätigkeit steht; von Heroen bildete er nur Herakles; alle übrigen uns genannten Werke sind Bilder jugendlicher Athleten, darunter auch das athletische Weib, die Amazone. Eng begrenzt ist der Kreis seiner künstlerischen Wirksamkeit, aber in dieser Beschränkung war sein Erfolg um so größer. Er scheint ziemlich viel jünger gewesen zu sein als Myron und Phidias, aber die Kunststufe, welche er vertritt, erscheint durch das Fehlen des Geistigen altertümlicher, als diejenige wenigstens des Phidias.



Abb. 76. Sog. Doryphoros. Antike Marmorkopie nach der Bronzestatue des Polyklet. Neapel. Nach Originalphotographie.

Polyklet war in Sikyon geboren, gehörte aber seiner ganzen Entwickelung nach Argos an. Ob er noch ein unmittelbarer Schüler des Ageladas gewesen sein kann, ist zweifelhaft, da er noch um 420 in voller Thätigkeit war, jedenfalls aber ist er der getreue Fortsetzer der bisherigen peloponnesischen Rich-

8*

tung und ist somit in viel engerem Sinne Schüler des Ageladas zu nennen als die beiden attischen Meister, welche wahrscheinlich zu ihm persönlich in die Schule gingen.

Zwei seiner Statuen sind weltberühmt geworden, der sog. Doryphoros und der Diadumenos; von beiden sind uns zahlreiche Marmorwiederholungen erhalten, die Originale waren wie fast alle Werke des Künstlers von Bronze. Das bekannteste Exemplar des Doryphoros wurde 1797 in einer Palästra zu Pompeji gefunden und steht jetzt im Museum zu Neapel (Abb. 76).



Abb. 77. Bronzeherme des Doryphoros aus Pompeji. Neapel. Nach Originalphotographie.

Der Name Doryphoros stammt erst aus römischer Zeit und ist aus mißverständlicher Auffassung der Statue entstanden. Er bezeichnet einen Speerträger, der als Trabant zum Gefolge eines Herrschers gehört, während das Werk Polyklets einen freigeborenen Jüngling vorführt, wahrscheinlich einen Sieger im Speerwurf; der kurze Speer, den er über der Schulter trägt, ist ein Wurfspeer. Die ganze Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein, während das linke unthätig nachgezogen wird; Polyklet ist der erste Plastiker, welcher diese Stellung mit Stand- und Spielbein zu voller Konsequenz ausgebildet hat. Der Kopf ist nach der Seite des Standbeins, also dahin gewendet, wohin sich die Aktion richtet, daher das Einheitliche. Dieses wird aber nicht zum Eintönigen, da es gebrochen wird von dem Kontrast der Gliedmaßen: am thätigen rechten Standbein nämlich fällt müßig der rechte Arm herab, während die linke Seite, bei welcher das Bein unthätig ist, durch die Handlung der Hand belebt wird. Leider hat der Körper bei seiner Übertragung durch den Kopisten ein gut Teil des Edeln und Vornehmen eingebüßt und sich dem derben römischen Gladiatorentypus genähert. Wir können auf diese Vergröberung mit Sicherheit schließen aus einer in Herkulaneum gefundenen Bronzeherme (Abb. 77), welche dem Original viel näher steht. Der vollkommen befreite Mensch tritt uns in dieser Gestalt gegenüber, der von seinen Gliedmaßen den edelsten und schönsten Gebrauch zu machen weiß. Das, wonach die peloponnesische Kunst bisher unablässig gerungen, die vollkommene Bildung und Belebung einer ruhig dastehenden nackten Figur, ist hier gefunden.

Wir wissen, daß eine Statue Polyklets der Kanon genannt wurde, und daß der Künstler in einem Buche seine Ansicht über die normale Bildung eines menschlichen Körpers niedergelegt hatte. Wir haben alle Ursache, im Doryphoros den Kanon zu erblicken. Alles, was bisher gefunden worden, war in gewissem Sinne dem Zufall zu verdanken, d. h. der mehr oder weniger scharfen Beobachtungsgabe, welche die Künstler der Natur gegenüber hatten. Die Griechen

arbeiteten niemals direkt nach dem Modell, sondern erst nach einer Summe von Einzelbeobachtungen. Nun aber fanden sie die Proportionen des menschlichen Körpers in der Natur sehr verschieden, und sie werden schon oft vor Polyklet die Frage aufgeworfen haben, welche Verhältnisse für den Normalmenschen, den sie zu schaffen trachteten, anzunehmen seien. Da kamen ihnen die Statuen des Polyklet wie eine Offenbarung. Mit dem feinsten künstlerischen Takt hatte er herausgefühlt, welches die idealen Proportionen sind, d. h. wie der Körper sich gestalten würde, wenn nicht tausend Zufälligkeiten von außen und im innern Organismus sein allseitig gleichmäßiges Wachstum verrückten und bedingten. Dieses Resultat war nur möglich, indem der Künstler aus einer großen Zahl von Beobachtungen herausfühlte, welches natürliche Bildungsgesetz dem menschlichen Körper zu Grunde liegt, und wieder konnten die andern Künstler und das Publikum das von Polyklet Gefundene nur als richtig anerkennen, wenn sie empfanden, daß der Künstler hier das Naturgesetz in seiner Reinheit erkannt hatte, wenn vor ihren Augen das Allgemeinbild des Menschen, welches tausendfacher Anblick ihnen, ohne daß sie sich dessen bewußt geworden waren, eingeprägt hatte, in den Statuen Polyklets wirklich erschienen war. Fragen wir uns, worin dieser Kanon des Polyklet besteht, so werden wir ganz gewiß nicht zum Ziele kommen, wenn wir, wie es fast immer geschieht, nach einer bestimmten Maßeinheit für den ganzen Körper suchen. Den richtigen Fingerzeig gibt uns Chrysipp, indem er sagt, daß Polyklet das wechselseitige Verhältnis aller Körperteile zueinander bestimmte, z. B. „das Verhältnis des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellenbogen, des Ellenbogens zum Arm und so jedes Teils zum andern." Der menschliche Körper ist ein viel zu komplizierter Bau, als daß er mit einem einzigen Maßstabe, etwa der Breite der Hand, ausgemessen werden könnte, und wehe dem Künstler, der nach solchen Zahlen seine Werke schaffen wollte, es würde ein ödes und totes Gebilde werden. Wohl aber können gewisse Gesetze aufgestellt werden für die Verhältnisse der Teile untereinander, und mit ihrer Festlegung hat Polyklet der griechischen Plastik die erstaunlich lange Blüte und das selbst in später Zeit noch so bewunderungswürdige Maßhalten gesichert. Denn wenn man auch später von der strengen Befolgung des polykletischen Kanons absah, wenn auch Polyklet selber in seinen spätern Werken Modifikationen eintreten ließ, so hatte er der Kunst doch das Bewußtsein des Gesetzmäßigen eingeprägt, und infolge davon hat die Antike es niemals aus dem Auge verloren, daß der menschliche Körper ein in sich zusammenhängendes mechanisches Werk ist, welches nur unter gewissen Grundbedingungen lebensfähig bleibt; Polyklet ist es zu verdanken, daß die Antike niemals zu Gestalten gelangt ist, welche, wie viele Figuren des Barock und des Rokoko, der natürlichen Bildung des menschlichen Körpers geradezu widersprechen. Wie notwendig aber gerade zur Zeit Polyklets die Schaffung eines Gesetzes war, das lehrt ein Blick auf die regellose Wildheit der Skulpturen am Zeustempel zu Olympia. Polyklet hat mit seinem Kanon nicht nur seine Zeitgenossen befriedigt, sondern wir können wohl sagen, daß er die Frage in ihren Grundzügen ein für allemal gelöst hat. Man kann behaupten, daß nur eine Kunstperiode, welche den

ersten Schritt vom Archaischen heraus in die vollendete Kunst thut, eine so allgemein gültige Lösung hat finden können; ja wir gehen noch weiter und sagen: nur der griechischen Kunst war dieses möglich. Denn die archaisch-griechische Kunst und speciell die peloponnesische hatte planmäßig darauf hingearbeitet. Der rein auf das Körperliche gerichtete Blick wurde nicht dadurch verwirrt, daß die Künstler gleichzeitig auf geistigen Ausdruck der Köpfe achten mußten. Der Kopf war dem archaisch-griechischen Künstler nur in demselben Maße belebte organische Form wie alle übrigen Körperteile. Es ist sehr charakteristisch, daß, als zu Beginn der Hochrenaissance die Kunst abermals den Schritt vom Archaischen zur vollen Entwickelung machte, die Künstler wieder nach einem Kanon der menschlichen Gestalt suchten, in Italien Alberti und Lionardo, in Deutschland Albrecht Dürer. Aber sie haben nicht ein so reines Resultat gewonnen wie Polyklet, erstens weil die Kunst vor ihnen nicht, wie in Griechenland und speciell im Peloponnes, den einheitlichen, von keinen fremden Einflüssen gestörten Entwickelungsgang durchgemacht hatte, und zweitens weil das geistige Leben, welches sie in den Kopf zu legen trachteten, ihren Blick für das körperliche behinderte. Unter allen griechischen Stämmen aber mußte der Schöpfer des Kanons gerade aus den Doriern hervorgehen, weil nur die peloponnesische Kunst von Anfang an die größte Selbständigkeit bewiesen und damit das lebhafteste Gefühl für das Gesetzmäßige verbunden hatte. Es scheint, daß die Dorier den geometrischen Stil der Gefäße nach Griechenland mitgebracht hatten, in ihm zeigen sich ihre Eigenschaften zuerst, und von ihm führen die Etappen über die äginetischen Statuen und zahllose, leider nicht erhaltene Siegerstatuen direkt auf Polyklet zu. So wurde es diesem Künstler möglich, die Erfüllung alles dessen zu bringen, was die Generationen vor ihm gesucht und nur teilweise gefunden hatten.

Wie Polyklet für die Größenverhältnisse der Körperteile gewisse Normen festsetzte, so strebte er auch danach, sie untereinander zu klassifizieren und zusammenzufassen. Deshalb wurden sie scharf gegeneinander abgegrenzt, z. B. der Rumpf gegen die Beine; die Vorderseite des Rumpfes wurde klar in drei übereinander liegende Teile geschieden: die beiden mächtigen Brustmuskeln, die Partie von da bis zum untern Ende des Brustkorbes und der Bauch. Letzterer wurde wieder dadurch gegliedert, daß das mittlere Stück durch Abgrenzung nach den Seiten herausgehoben wurde. Auch der Kopf ist klar, flächenhaft und kantig behandelt. Weit besser als in der Marmorkopie in Neapel ist der Kopf in der Bronzeherme aus Herkulaneum, die von Apollonios von Athen zur Zeit des Kaisers Augustus kopiert ist (Abb. 77). Hier erst tritt die wahrhaft monumentale Einfachheit und Größe der Arbeit hervor. Sehr präcise wird die Stirn von den Haaren und den scharf geschnittenen Augenbrauen umrahmt, gerade und streng ist die Nase, sie sitzt breit und kräftig zwischen den Wangen auf, der Mund hat schwere Lippen, und das Kinn ist massiv; überhaupt sind die unteren Teile des Gesichtes, der Sitz der Sinnlichkeit, stärker als die oberen, welche mehr dem geistigen Ausdruck dienen, und doch welcher Adel und welche Vornehmheit! Der aristokratischste Stamm der Griechen, die Dorier, haben im Doryphoros ihren vollgültgen Vertreter gefunden. Das organische Wesen, der Mensch, hat sich hier in herrlicher Freiheit



Abb. 78. Diadumenos. Antike Marmorkopie eines Bronzewerkes des Polyklet. Madrid.
Nach Originalphotographie von J. Laurent & Cie. Madrid. Der falsch ergänzte rechte Arm ist fortgelassen.

entwickelt, nur nicht in der Freiheit, die ledig ist des Gesetzes, sondern in höchster Erfüllung desselben.

Es ist merkwürdig, daß der Künstler, welcher den Kanon geschaffen und im ganzen Altertum deswegen berühmt war, dazu kam, in spätern Werken nicht unwesentliche Veränderungen daran vorzunehmen. So lange man freilich nur die in Vaison in Frankreich gefundene und jetzt im Britischen Museum aufgestellte Kopie des Diadumenos beachtete, mußte man die Äußerung des Varro, daß alle Statuen Polyklets fast nach demselben Modell gearbeitet seien, sehr wörtlich verstehen, denn auch diese Kopie hat die beliebte römische Gladiatorenmuskulatur erhalten. Seitdem man aber den Blick mehr auf die herrliche in Madrid befindliche Kopie der ganzen Figur (Abb. 78) und die Köpfe in Dresden (Abb. 79) und Kassel richtet, hat man eine zweite Periode des Künstlers erkannt. Das Altertum freilich hatte nicht einen kunstgeschichtlich so geschärften Blick und sah in dem weichern und zartern Diadumenos nur einen Mann in jüngerm Lebensalter.



Abb. 79. Kopf des Diadumenos. Dresden.
Nach Furtwängler, Meisterwerke.

Der Jüngling ist im Begriff, sich die Siegerbinde um das Haupt zu winden. Sein Kopf ist bei weitem mehr geneigt als der des Doryphoros und wohl auch mehr, als es für die Handlung nötig ist, um einen reicheren Rhythmus in die Gestalt zu bringen. Das Princip von Standbein und Spielbein steht hier in keinem Zusammenhang mit der Handlung und ist nur um seiner selbst willen da. Der Körper ist weit schlanker und elastischer als beim Doryphoros, und darin offenbart sich der Einfluß der unterdessen voll erblühten attischen Kunst. Am meisten aber spricht dieser sich in der Bildung des Kopfes aus. Das Haar umrahmt das Gesicht in reichen zierlichen Locken und die glatt einschneidende Zone der Siegerbinde bringt eine malerische Wirkung hervor. Die Wangen sind viel zarter modelliert, das Kinn ist nicht mehr so massiv, sondern spitzt sich fein zu, die strenge plastische Bildung der Augen hat einer mehr malerischen Platz gemacht, indem das obere Augenlid über das untere weit vorragt und den Blick beschattet. Trotzdem aber hat der Kopf nichts von seiner eigentümlichen Kraft eingebüßt, und diese Vereinigung von dorischen und attischen Elementen verleiht ihm einen hohen Reiz.

Diese beiden Epochen in Polyklets Kunst kann man auch an andern Statuen erkennen, welche wahrscheinlich auf Polyklet zurückzuführen sind, besonders an zwei Knaben, von denen der eine in Dresden, dem Doryphoros außer-

ordentlich nahe steht, fast wie eine auf ein jüngeres Alter reduzierte Kopie erscheint, der andre, der sogenannte Westmacott'sche Athlet im Britischen Museum, ein Knabe, der sich wahrscheinlich einen Siegeskranz auf das Haupt setzt, die nächste Verwandtschaft zum Diadumenos hat. Wir dürften kaum fehl gehen, wenn wir in dieser Statue eine Nachbildung des Knaben Kyniskos erblicken, der in Olympia im Faustkampf siegte und dessen Ehrenstatue Polyklet arbeitete. Die Basis hat sich in Olympia wiedergefunden. An den Doryphoros schließt sich stilistisch außerdem noch ein Öleingießer des Lord Leaconfield in Petworth an.



Abb. 80. Verwundete Amazone.
Antike Marmorkopie nach einer Bronzestatue des Polyklet.
Berlin, Kgl. Museum. Nach Originalphotographie.

In keiner dieser Gestalten ist eine dominierende geistige Fähigkeit, aber es liegt darüber etwas andres, was sie anziehend macht, es ist eine Spur von Stimmung, wenn auch noch sehr verschieden von der, welche später die Kunst beherrscht. Namentlich die frühern Köpfe erinnern mit ihren schweren Augenlidern, den starken Lippen und dem massiven Kinn an die Köpfe von Luca Signorelli und Michelangelo. Bei diesen beiden Künstlern scheinen die Menschen unter der Fülle des physischen Lebens zu leiden, ihre Körper sind ihnen zu schwer, und es fehlt die frische Freudigkeit zur That, das verleiht ihnen den schwermütigen Ausdruck. Ein leiser Anflug davon liegt auch auf den Werken Polyklets, aber bei der größern Gesundheit des griechischen Volkes ist es nur so viel, um die Gewißheit seelischen Lebens in ihnen zu gewähren. Läßig, fast müde ziehen sie den einen Fuß nach, nachdenklich setzt sich der Westmacott'sche Athlet den Siegeskranz auf das Haupt, während das Ölgießen der Figur in Petworth fast widerwillig ist, wie eine Handlung bei den Menschen Michelangelos. Dieses Schwermütige und Trübe kommt richtigen Orts zur Geltung in der verwundeten

Amazone in Berlin, und das hat diese Statue zu einem Liebling des modernen Publikums gemacht.

Plinius erzählt, daß vier Künstler, Polyklet, Phidias, Kresilas und Phradmon im Wettstreit je eine Amazonenstatue für das Artemision in Ephesos arbeiteten. Nach der Aufstellung sollten die Künstler selbst entscheiden, wer von ihnen die beste geliefert hätte. Sich selbst erkannte jeder den ersten, dem Polyklet aber die drei andern den zweiten Preis zu. Man sieht wohl, sagt Plinius, wer in Wirklichkeit den Sieg davongetragen hatte. So viel Wahrheit scheint dieser Erzählung zu Grunde zu liegen, daß die vier Künstler Amazonenstatuen für Ephesos geschaffen haben. Die moderne Wissenschaft hat sich unablässig bemüht, unter den zahlreich vorhandenen Kopien nach Amazonen diejenigen der vier Künstler heraus zu erkennen, aber nur betreffs des polykletischen Werkes ist man zu einem ziemlich allgemein angenommenen Resultat gelangt. In der That, wenn man die Statue der verwundeten Amazone in Berlin (Abb. 80), von der es noch mehrere Wiederholungen gibt, mit dem Doryphoros vergleicht, so wird man kaum zweifeln, daß wir hier die Nachbildung eines Polykletischen Werkes vor uns haben. Es ist dieselbe wuchtige Körperbildung und fast derselbe, nur ins Weibliche übersetzte Kopf. Die Kämpferin ist an der rechten Brust verwundet, voller Schmerz legt sie den rechten Arm auf den geneigten Kopf und stützt sich wankend mit dem linken auf einen Pfeiler, der schon im Bronzeoriginal vorhanden war. Wie ihr Gewand zwischen der Brust hinaufgeht und über die Hüften herabfällt, das ist mit unvergleichlicher Schönheit geordnet. — Weniger schön ist der andre, auch öfters wiederholte Typus, dessen bestes Exemplar im kapitolinischen Museum aufgestellt ist. Die Ergänzung ist falsch, denn die Amazone erhob nicht klagend die Hand, sondern stützte sich mit der Rechten auf eine Lanze, mit der Linken entfernt sie das Gewand von der Wunde. Vielleicht ist dieses eine Kopie nach der Amazone des Kresilas. Die berühmte Bronzeherme einer Amazone aus Herkulaneum, welche das Gegenstück zu der Bronzeherme des Doryphoros bildete, zeigt weder den Typus der polykletischen Amazone, noch den der kapitolinischen Statue, andererseits aber hat sie auch keine Berührungspunkte mit der Kunst des Phidias. Der viertgenannte Künstler Phradmon ist uns nur aus dieser Erwähnung bekannt. — Noch eine Amazonenstatue hat man geglaubt mit dem ephesischen Wettstreit in Verbindung bringen zu müssen: die Amazone Mattei im Vatikan. Der Kopf ist nicht zugehörig, sondern eine Kopie des Kopfes der kapitolinischen Statue. Hier ist eine andre Scene geschildert. Die Kriegerin ist nicht verwundet, sondern in physischer Vollkraft stützt sie sich auf ihre Lanze, um damit zum Sprunge auf ihr Pferd abzusetzen. Die künstlerisch vollkommen freie Gewandung verweist das Urbild in eine spätere Zeit, es ist eine Weiterbildung von Polyklets Amazone und zeigt, wie die von großen Künstlern geschaffenen Motive später oft in ganz anderm Sinn verwertet wurden.

Auch mit der Amazone war Polyklet in dem engen Kreis geblieben, welchen er sich für seine Kunst gesteckt hatte, nur hatte er den männlichen Athleten ein nach der Seite der Kraft entwickeltes und geschultes Weib an die Seite gestellt. Auch mit zwei Kanephoren, d. h. Mädchen, welche heilige Geräte auf dem Kopfe tragen, ging er nicht über die ruhig stehenden kraftvollen Gestalten hinaus. Etwas andres scheint es mit seiner thronenden Hera, dem aus Gold und Elfenbein gefertigten Tempelbilde für Argos, zu sein. Aber wenn wir die bisherigen Züge in Polyklet zusammenfassen, so werden wir ohne weiteres glauben, daß er die thronende Majestät der herben und keuschen Schützerin ehelicher Treue vorzüglich zum Ausdruck gebracht hat; die echte Monumentalität seiner Kunst wird das mangelnde geistige Leben ersetzt haben.

In allem erkennen wir Polyklet als festgeschlossene Persönlichkeit, ein wenig herb, ein wenig kalt vielleicht, aber von männlichem Ernst und wuchtiger Größe. Er hat nur einen einzigen Typus mit geringen Variationen, er individualisiert nicht, sondern er generalisiert. Das war aber seit jeher der Grundzug der

peloponnesischen Kunst; so sind die Kämpfer in den äginetischen Giebelgruppen alle gleich, und in unermüdlicher Wiederholung hatten die Peloponnesier Siegerstatuen geschaffen, die nur in den allerseltensten Fällen ein Bildnis des Siegers wiedergaben, da ja erst nach dreifachem Sieg eine Bildnisstatue gestattet war; außerdem hatte die archaische Kunst gar nicht die Mittel, bei Bildnissen über eine ganz allgemeine Ähnlichkeit hinauszugehen. In der archaischen und ganz besonders in der peloponnesischen Kunst dominiert der Typus, man sucht das edelste Bild des Menschen überhaupt, nicht eines bestimmten Menschen zu schaffen, und darin ist Polyklet der herrliche Vollender. Ganz anders Myron. Wir haben von ihm, um nur die erhaltenen Werke heranzuziehen, den adeligen Jüngling im Diskobol, den Waldmenschen im Marsyas. Auch seine Kunst ist allerdings weit davon entfernt, bestimmte Individuen zu geben; sein Diskobol stellt vielmehr die Idee eines Diskuswerfers dar, sein Marsyas die Idee eines Satyrn, sein Ladas die Idee eines Wettläufers; aber andererseits sind diese Einzeltypen untereinander so verschieden, daß wir hier die Neigung des Attikers zum Individualisieren erkennen. Die Gestalten des Polyklet stehen alle ruhig da, diejenigen Myrons sind allseitig gespannt, Zustand und Handlung stehen sich in den beiden Meistern gegenüber. Darin aber liegt die höhere und weiter weisende Begabung des attischen Stammes gegen den peloponnesischen. Die größere Beweglichkeit, die größere Vielgestaltigkeit, das thätige Vorwärtsdrängen des attischen Geistes streben nach immer weiter gehender Individualisierung und ermöglichen die außerordentliche Mannigfaltigkeit, den wundervollen Reichtum, in welchem sich attisches Geistesleben und attische Kunst entfalten, die berauschende Fülle immer neuer Schöpfungen, mit welcher dieses einzig begabte Volk die Welt beschenkt hat.

4. Die Vollendung des Geistigen in der Plastik, das Erhabene.

Athen unter Perikles.

Bisher waren die Künste eine unter andern Erscheinungen des griechischen Geisteslebens gewesen, jetzt aber erhoben sie sich zur höchsten Verkörperung des gesamten geistigen Inhalts des Zeitalters. Das war nur möglich unter einer ganz besonders glücklichen Vereinigung von Umständen. So selten tritt eine solche ein, daß die Welt dieses Schauspiel nur noch einmal erlebt hat, zur Zeit der Hochrenaissance in Italien, und zwar unter Umständen ganz andrer Art.

In Athen war die reine Demokratie zur herrschenden Staatsform geworden. Das versammelte Volk war souverän. Die Athener waren ausgezeichnet durch reichste Begabung, und gerade damals nach den großen Ereignissen, die den Staat emporgehoben, hatte sich das sittliche Gefühl außerordentlich entwickelt. Aber niemals hätte sich die hohe geistige Blüte entfaltet, wenn die Reife ihres sittlichen Urteils nicht so weit gegangen wäre, dem richtigen Mann den Weg an die Spitze des Staates offen zu lassen und seine Leitung lange Jahre hindurch unter stets

wachsendem Beifall zu dulden. Zwei sonst feindliche Mächte gingen eine wahrhaft segensreiche Verbindung ein: die freie Demokratie und die unbeschränkte Herrschaft eines einzelnen hocherleuchteten Geistes. Das ist der eigentliche Grund für die Ausbildung der glücklichsten aller Kulturen gewesen. Die Demokratie gestattete jedem, sich voll nach seiner Natur auszuleben, sich an die passende Stelle zu bringen, sie hatte dem Perikles selber ermöglicht, seinen beherrschenden Platz einzunehmen; und die von erhabener Erkenntnis eingegebene Leitung dieses herrlichen Mannes machte alle die tausend freien Kräfte der Republik zum Wohl des Ganzen in erschöpfender Weise nutzbar.

Das Geheimnis von des Perikles Macht über das Volk beruhte nicht darin, daß er ein großer und kluger Staatsmann war, sondern in seiner Größe als Mensch. Nach allen Seiten hin war seine Persönlichkeit gleichmäßig entwickelt. In einem schönen, männlich kräftigen Körper wohnte scharfer Verstand, schlug ein warmes Herz und lebte der edelste Charakter. Trotzdem er die oberste Gewalt in Athen in Händen hatte und ganz Griechenland bewundernd zu ihm aufsah, trat er stets bescheiden als ein Bürger unter Bürgern auf; in seinem Haushalt wurde alles bis auf Drachme und Obolos berechnet. In nichts legte er Gewicht auf die Form an sich, sondern immer war sein Blick auf das Wesen gerichtet. Die hohe Menschlichkeit, das Allseitige ist auch das Kennzeichen des damaligen Athen. Die kleinasiatischen Städte waren durch ihren Reichtum orientalischer Üppigkeit und sorglosem Lebensgenuß verfallen, Athen aber betrachtete in seinem wachsenden Wohlstand nur einen Sporn, den Besitz in der edelsten Weise zu verwerten. Der Ruf des Reichtums zog ausgezeichnete Männer von allen Seiten herbei, und Athen wußte sie zu halten, ihnen eine wahre Heimat zu bieten. So wurde es zum geistigen Haupt Griechenlands. Sehr bezeichnend ist das Verhalten der Athener gegenüber den Sophisten. Diese kamen von Kleinasien und Großgriechenland und versuchten mit scharfsinnigem Raisonnement an allem Hergebrachten zu klügeln und an Stelle der altheiligen Gebräuche, ja der bestehenden Religion eine nüchterne Aufklärung zu setzen. Zuerst öffnete Athen ihnen bereitwillig seine Arme, da seine geistige Beweglichkeit nach allem Neuen verlangte. Als das Volk aber gewahr wurde, um was es sich eigentlich handelte, da zwangen sie die Sophisten, von ihrer unfruchtbaren Verneinung, die zu nichts Positivem führte, abzulassen, ja sie verstanden es, diese Umstürzler in nützliche Glieder der menschlichen Gesellschaft zu verwandeln. Unter Einfluß dieses herrlichen Kulturklimas warf sich der sophistisch erregte Geist auf ersprießliche wissenschaftliche Forschung. Es wurde die Wissenschaft von der Sprache geschaffen, in welcher die Grammatik und die Form der Wörter begründet und festgestellt wurden, es entstand eine geregelte, auf Erfahrung begründete Heilkunde, Land- und Gartenwirtschaft wurden nach wissenschaftlichen Regeln betrieben, man ging daran, an der Hand astronomischer Forschung den Kalender zu verbessern. Dieser Umschwung war eine der großartigsten Kraftleistungen attischen Geistes. Gleichzeitig wurde Athen ein Sitz der Geschichtswissenschaft. Herodot, der Vater der Geschichte, ließ sich dort nieder und erkannte an der Staatskunst des Perikles die verborgenen Kräfte, nach denen die geschichtliche Entwickelung sich vollzieht. Einen



Abb 81. Ansicht der Akropolis in Athe

Nach eine



Vordergrund der sogenannte Theseustempel).
Photographie.

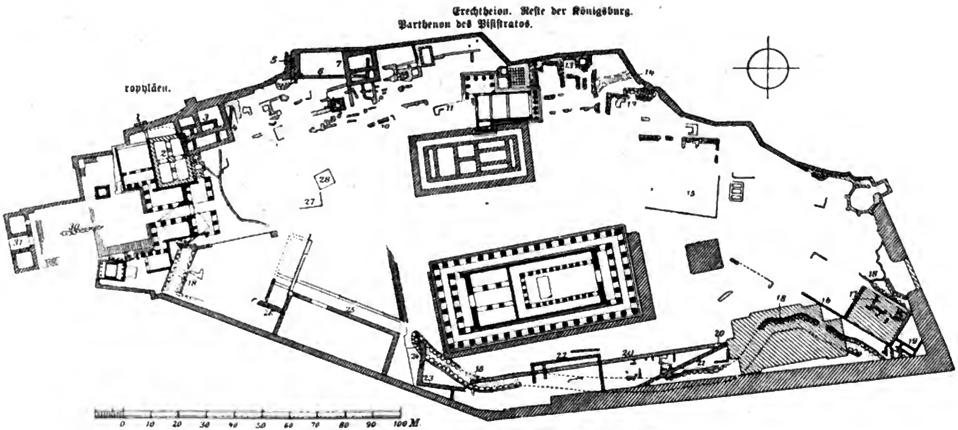


Abb. 82. Plan der Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen. Nach Kawerau.

hohen Aufschwung nahm in diesem freien Staat die politische Beredsamkeit. Aus der täglichen Erfahrung heraus wurde sie geschaffen, daher hat sie sich in so frischem Leben entfaltet. Die Reden waren keine oratorischen Prunkstücke, aber auch keine regellosen Improvisationen, sondern nachdem der Redner seine Rede wohl durchdacht hatte, trug er sie vor, wie es für den Zweck notwendig war. Noch bei Herodot ist die Sprache unausgebildet. Bisher hatte es nur eine Form der Belehrung gegeben, das war die Poesie; der Dichter, vor allem der Epiker, war der Lehrer des Volkes. Die Geschichtswerke Herodots können diesen Ursprung nicht verleugnen; er schreibt, wie der begeisterte Rhapsode vor dem versammelten Volke spricht: seine Sprache ringt noch vergebens mit dem neuen Stoff, für den sie noch nicht die erforderliche präcise Form gefunden hat. In den politischen Reden aber bildet sich die Prosasprache aus. Der attische Dialekt nahm eine gewisse Mitte zwischen den griechischen Mundarten ein und erwies sich dadurch als vorzüglich geeignet, eine allgemeine Schriftsprache zu werden. In dieser erscheint der athenische Geist lebendig verkörpert. „Der energische Sinn der Athener scheute jede Art von Zeitvergeudung; ihr Sinn für Maß haßte Schwulst und Breite, ihr heller Verstand alles Unklare und Verschwommene; sie waren gewohnt, in allen Dingen gerade und entschlossen auf das Ziel loszugehen. Darum ist in ihrem Munde der Ausdruck knapper und kürzer, die Sprache ernster, männlicher und kräftiger geworden. Die Wörter sind zu schärfern Begriffen ausgeprägt, statt der sinnlichen Anschaulichkeit ist der reine Gedanke mehr zu seinem Rechte gekommen; anstatt der einfachen Anreihung von Gedanken hat man die verschiedenen Formen, in welchen ein Gedanke den andern begründet, bedingt und erweitert, durch feinere Satzverbindungen ausdrücken gelernt, und dadurch sind in der griechischen Sprache Kräfte entwickelt worden, welche in der ältern Sprache, derjenigen der Poesie und des Gesanges, niemals zum Vorschein gekommen waren." (Curtius.) Bei Thukydides, der dreißig Jahre jünger war als Herodot, finden wir die attische Prosa in dieser Ausbildung. Wie Herodot ist auch dieser große Historiker der uneingeschränkte Bewunderer des Perikles; ihn betrachtet er als den Schöpfer neuer Bahnen für die griechische Entwickelung.

Das alles aber erscheint nur wie die Vorbereitung auf die höchste geistige Schöpfung des Zeitalters, die Kunst. Die größten Leistungen haben unter den Künsten die Architektur, namentlich aber die Plastik und das Drama aufzuweisen. Zwei Männer halten vereint den Kranz in Händen: Phidias und Sophokles.

Seine Hauptaufmerksamkeit als Bauherr wendete Perikles der Akropolis (Abb. 81 u. 82) zu.

Dort standen die Trümmer des alten Königspalastes, in dem die Herrscher der mykenischen Periode gehaust, und den zuletzt noch die Pisistratiden bewohnt hatten. Jetzt aber war das ganze Volk Herrscher von Athen, und so sollte auch die Burg dem ganzen Volke gehören, nur öffentliche Gebäude, vor allem die Haupttempel der Stadt, sich dort erheben. Schon Pisistratos hatte, der alten Königsburg benachbart, einen Parthenon, d. h. einen Tempel der jungfräulichen Göttin Athena, errichtet, und wahrscheinlich war dieser nach der Zerstörung durch die Perser wieder aufgebaut worden. Dann aber plante Kimon einen neuen großartigen Bau, der den alten übertreffen sollte. Als Stelle dazu war der Südrand des Felsplateaus ausersehen. Hier waren gewaltige Substruktionen

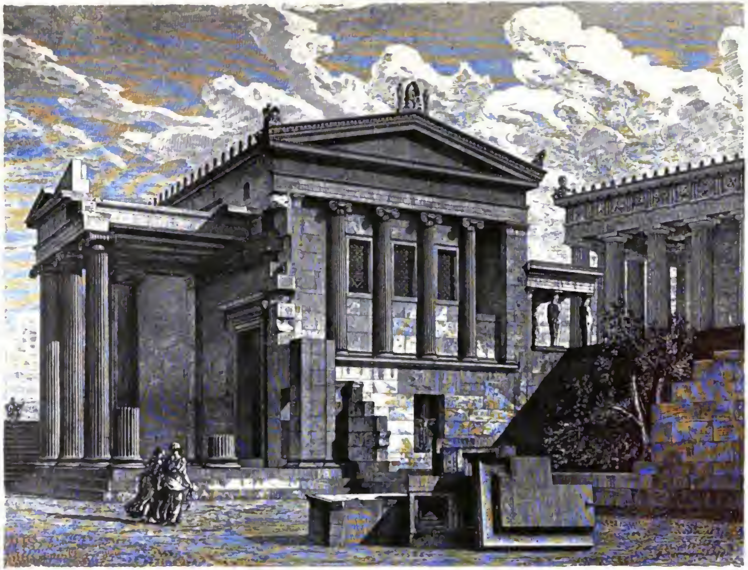


Abb. 83. Rekonstruktion des Erechtheion. Nach den Wiener Vorlegeblättern.

nötig, die zum Teil aus dem Perserschutt hergestellt wurden. Die Fundamente des Kimonischen Baus übernahm Perikles, verrückte aber seinen Bau ein wenig gegen den ursprünglichen Plan. Schon durch das Material sollte der Parthenon (Abb. 22 A und 23) gegen alle früheren Tempel hervorgehoben werden, indem nur pentelischer Marmor dazu verwendet wurde. Die Oberleitung hatten Iktinos und Kallikrates. Um 447 wurde das Werk begonnen und war 434 noch nicht völlig vollendet. Der Parthenon ist ein dorischer Peripteros oktastylos von den reinsten und feinsten Verhältnissen, die den dorischen Stil in seiner edelsten Ausbildung zeigen, gleich weit entfernt von der schweren Überfülle der ältern und der eleganten, schlanken und kraftlosen Zierlichkeit der spätern Bauten. Das Technische daran ist so meisterhaft, daß es noch jetzt nicht möglich ist, in die Fugen zwischen die ohne Mörtel aufeinander gesetzten Quadern auch nur die Klinge eines Federmessers einzuschieben. Den je 8 Säulen an den Fronten sind je 17 an den Längsseiten gesellt. Das Stylobat ist 30,89 m breit und 69,54 m lang. Die Giebel maßen im Lichten 28,35 m und 3,46 m. Das Epistyl war mit goldenen Schilden und Inschriften verziert, die 92 Metopen mit Reliefs geschmückt, Meisterwerke phidiasischer Kunst zierten die Giebel. Das eigentliche Tempelhaus war amphiprostylos hexastylos. Pronaos und Opisthodom waren durch Eisengitter zwischen den Säulen geschlossen und mit kostbaren Weihgeschenken gefüllt. Der Pronaos schaute nach Osten, der Opisthodom nach Westen, die Vorderseite war also dem Aufgang der Akropolis abgewandt. Der Innenraum des Tempels war durch eine undurchbrochene Zwischenwand in einen größern vordern und einen kleinern hintern Teil geschieden. Im vordern Teil war durch Säulenreihen an drei Seiten ein wahrscheinlich zweigeschossiger Umgang geschaffen. Auch hier war alles mit Weihgeschenken gefüllt. Das Tempelbild, die Goldelfenbeinstatue des Phidias, stand im hintern Teil des Mittelraumes. Schranken und Vorhänge grenzten die einzelnen Teile im Innern voneinander ab. In dem kleinern hintern Teil der Cella, der nur durch den Opisthodom zugänglich war, wurde die Decke von vier Säulen getragen. Hier wurden der Tempelschatz und die heiligen Geräte aufbewahrt. Ob auch der Staatsschatz hier untergebracht war, ist sehr zweifelhaft geworden.

Dieses herrliche Gebäude hat den drei bedeutendsten Kulten der Menschheit gedient. Viele Jahrhunderte hat es unberührt als heidnischer Tempel gestanden. Dann wurde es christliche Kirche und 1460 nach der Besitznahme der Akropolis durch die Türken Moschee. Die baulichen Veränderungen dabei bezogen sich fast ausschließlich auf das Innere. Die am meisten entstellende Zuthat im Äußern war ein Minaret in der Südwestecke. Noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts war der Tempel im wesentlichen erhalten. Damals im Jahre 1674 sah ihn der französische Gesandte bei der Pforte, Marquis de Nointel, und ließ voller Begeisterung bei einem vierzehntägigen Aufenthalt in Athen durch seinen Maler Jacques Carrey große Zeichnungen davon anfertigen. 21 Blätter kamen zu stande, welche beide Giebelfelder, 32 Metopen der Südseite und einen großen Teil des Cellafrieses wiedergaben. Wir können dem Schicksal nicht dankbar genug sein, daß noch kurz vor der furchtbaren Zerstörung des Baus diese Urkunden geschaffen wurden. Wenige Jahre später riß eine venetianische Bombe den Parthenon auseinander. Die Türken hatten sich im September 1687 vor dem venetianischen General Morosini auf die Akropolis zurückgezogen und den Parthenon zum Pulvermagazin für den täglichen Bedarf gemacht, weil sie glaubten, daß die Christen diesen Prachtbau schonen würden. Durch einen Überläufer erfuhren die Belagerer davon, und nun wurden die Bomben hauptsächlich auf dieses Gebäude gerichtet. Einem lüneburgischen Lieutenant gelang es am 26. September den Pulvervorrat zu treffen, und der ganze mittlere Teil flog in die Luft. Raubsucht und Unverstand fügten neuen Schaden hinzu. Morosini wollte die herrlichen Rosse der Athena aus dem Westgiebel mitnehmen. Die Arbeiter ließen die Werke aus beträchtlicher Höhe herunterstürzen, und sie zerschellten auf dem Felsboden. Die umherliegenden Trümmer wurden stückweise zum Andenken von den Soldaten fortgeschleppt. Die größte Einbuße an seinem Skulpturenschmuck aber erlitt der Parthenon um die Wende vom vorigen zu diesem Jahrhundert, indem Lord Elgin fast alle noch erhaltenen Reste nach England entführte, wo sie im Britischen Museum für absehbare Zeit gerettet, wenn auch aus dem Zusammenhang des Gebäudes gerissen und aus dem strahlenden Sonnenlicht des Südens in den englischen Nebel versetzt worden sind.

Dem ernsten, einfach großartigen Bau des Parthenon stellte wahrscheinlich noch Perikles das komplizierte jonische Erechtheion (Abb. 83) in viel kleinern Verhältnissen zur Seite. Es

wurde teilweise auf dem Boden des alten Königspalastes, des Hauses des Königs Erechtheus, errichtet und den beiden Göttern geweiht, welche einst um den Besitz der Burg gestritten hatten und nun gemeinsam hier verehrt werden sollten, der Göttin Athena und dem Meeresherrscher Poseidon. Es war die Stelle, an welcher der heilige Ölbaum, das Geschenk der Göttin wuchs, und wo man die Spuren des Dreizacks zeigte, den Poseidon in den Felsen gestoßen hatte. Noch während der Perserkriege hatte Athena ein besonderes Zeichen ihrer Gunst gegeben. Die Perser hatten den heiligen Baum gefällt, aber schon am nächsten Morgen hatte der Stumpf wieder einen frischen grünen Zweig getrieben. Der von Norden nach Süden ansteigende Boden, auf welchem das Gebäude liegt, gab den Anlaß zu ungewöhnlicher Gestaltung, und der Architekt zeigte, welch reiche und doch rein-architektonische Wirkung mit den antiken Bauformen zu erzielen ist. Das eigentliche Tempelhaus, welches



Abb. 84. Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Ansicht von außen. Nach Naturphotographie.

auf drei Stufen ruht, erstreckt sich von Westen nach Osten und ist 20,30 m lang und 11,21 m breit. Die Tempelcella zerfiel in eine westliche und eine östliche Hälfte, von denen die erstere der Athena, die letztere dem Poseidon geweiht war. Vor der Ostfront war eine prostyle Halle von 6 Säulen; aber hier lag nicht der Haupteingang, sondern dafür war an der Nordwestseite eine besondere Halle mit 4 Säulen in der Front angebaut, diese liegt um 12 Stufen tiefer als die Ostseite. Auf der hochgelegenen Südseite des Tempels dagegen befand sich am Westende eine kleine Vorhalle, deren Gebälk an Stelle der Säulen durch 6 Statuen von Jungfrauen getragen wurde. Die Westwand war außen mit Halbsäulen dekoriert. Das alles zusammen gab ein höchst mannigfaltiges architektonisches Bild, dessen Reichtum noch durch die jonischen Zierformen gesteigert wurde. Bis zum Jahre 407 wurde an dem Gebäude gearbeitet.

Der dritte Bau, mit welchem jenes Zeitalter, und hier sicher noch Perikles selbst, die Burg schmückte, war das monumentale Thor, die Propyläen (Abb. 84), von Mnesikles 437 begonnen und in fünf Jahren vollendet, in gemischt dorischem und jonischem Stil. Sehr bemerkenswert ist es, daß die Grundform dieselbe geblieben ist, welche wir schon bei den Propyläen der mykenischen Zeit in Tiryns kennen gelernt haben: eine von 5 Thüren

durchbrochene Wand, vor welche sich an jeder Seite eine Säulenhalle legt. Die innere Halle hat 6 Säulen in der Front, die größere, äußere, nach Westen gerichtete, wird durch 2 Säulenreihen der Länge nach in einen Mittelgang und 2 Seitenräume geteilt. An sie schließen sich rechtwinklig noch eine Nord- und eine Südhalle mit je 3 Säulen in der Front an. Hinter der Nordhalle lag ein zur Aufnahme von Gemälden bestimmter Raum, die Pinakothek. Der entsprechende Raum auf der Südseite wurde, vielleicht dem Niketempel zu liebe, fortgelassen. In den neuesten Ausgrabungen hat Dörpfeld festgestellt, daß der Bau ursprünglich zu den Seiten noch mit weitern großen Hallen versehen werden sollte. Wahrscheinlich ist über dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges die Ausführung unterblieben. Zu den Propyläen führte nach wie vor ein Weg in Kehren hinauf, die



Abb. 85. Tempel der Athena Nike Apteros auf der Akropolis zu Athen. Nach Naturphotographie.

breite Marmortreppe gehört erst späterer Zeit an. Zum Hauptschmuck der Propyläen gehörten zwei Reiterstandbilder attischer Feldherrn, des Lakedaimonios, des Sohnes des Kimon, und des Xenophon von Lykios, dem Sohne Myrons, gearbeitet, wahrscheinlich zum Andenken an die Unterwerfung Euböas im Jahre 446 errichtet. Sie standen zuerst beim Aufgang zur Burg und wurden später in den Propyläenbau versetzt.

Auf der Südseite wird der Aufgang zu den Propyläen durch eine vorspringende Bastion begrenzt, auf welcher sich der kleine Tempel der Athena Nike Apteros (Abb. 85) erhebt. Er ist wohl ziemlich gleichzeitig mit dem Erechtheion erbaut. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde er durch die Türken auseinander genommen und seine Stücke zu einer Bastion verwendet. Erst 1835 haben Roß, Schaubert und Hansen die Bastion abtragen lassen und die gut erhaltenen Werkstücke wieder zusammengesetzt, so daß der Tempel bis auf das fehlende Dach und einige nach London verbrachte Friesplatten wieder dasteht. Es ist ein jonischer Amphiprostylos mit viersäuligen Vorhallen an der Ost- und Westseite (Abb. 22, E) und wie alle Gebäude der Akropolis aus pentelischem Marmor erbaut. Um den Platz neben dem Tempel zog sich eine mit Skulpturen geschmückte Balustrade. — Ein Heiligtum in dem Bezirk der Artemis Brauronia südöstlich neben den Propyläen, von dem



Abb. 86. Das griechische Theater zu Epidauros. Nach Naturphotographie.

sich keine Spuren erhalten haben, und die Chalkothek zwischen diesem und dem Parthenon vervollständigten die Zahl der Bauten auf der Akropolis. — So geschlossen war der Eindruck dieser herrlichen Gebäude, daß keine spätere Zeit gewagt hat, die Schöpfung des Perikles beziehungsweise seiner nächsten Nachfolger durch größere Neubauten zu stören.

Am Ostende des Südabhanges der Burg befand sich das Theater des Dionysos. Auch diesem wandte Perikles seine Sorgfalt in einer nicht mehr näher zu bestimmenden Weise zu. Für die Chortänze und Gesänge beim Dionysosfest, aus denen das attische Drama entstanden ist, war ein runder Tanzplatz abgegrenzt worden, welchen die Zuschauer umstanden. Als Thespis einen Schauspieler einführte, der dem Chor gegenüber stand, da wurde für diesen in der Mitte ein Postament errichtet, und der Chor tanzte um ihn herum. Mit der Aufstellung des zweiten Schauspielers aber durch Äschylos und der Vorführung einer wirklichen Handlung wurde es nötig, den Raum dafür an eine Seite des Tanzplatzes zu verlegen und die Sitze für die Zuschauer auf die gegenüber liegende Seite zu beschränken. Noch lange behalf man sich dabei mit hölzernen Gerüsten. Erst als diese bei einer Aufführung, in welcher Äschylos mit Pratinas und Choirilos um den Preis rang, im Jahre 496 einstürzte, wurde in Athen das erste steinerne Theater geschaffen, und das athenische Dionysostheater wurde typisch für alle derartigen Anlagen in Griechenland. Das besterhaltene griechische Theater befindet sich zu Epidauros (Abb. 86). Man benutzte für den ansteigenden Zuschauerraum einen Bergabhang, in Athen die Akropolis, und legte die Orchestra, den Tanzplatz, dicht davor. Halbkreisförmig oder in einem größern Kreissegment schnitt der Zuschauerraum in den Berg ein und wurde gegebenenfalls an der Vorderseite durch Aufmauerung darüber hinausgeführt. Nur in einem einzigen uns bekannten Fall, in Mantinea, ist bei einem Theater aus griechischer Zeit für die Plätze der Zuschauer ein Wall künstlich aufgeschüttet worden. In der ältern Zeit waren im Zuschauerraum noch keine steinernen Sitzstufen. Die neuesten Ausgrabungen haben ergeben, daß in griechischer Zeit die Bühne noch nicht über die Orchestra erhöht war, so daß keine Trennung zwischen Schauspielern und Chor stattfand. Hinter dem Chorplatz, ihn als Tangente berührend, wurde eine abschließende hölzerne Wand errichtet, vor welcher Dekorationsstücke angebracht wurden. So war es zur Zeit des Sophokles. Später wurden massive Bühnengebäude errichtet, deren Front der Orchestra zugekehrt war. Das erste sichere Beispiel ist der Lykurgische Bau des Dionysostheaters zu Athen, etwa vom Jahre 330. Mit zwei Flügeln sprang das Bühnengebäude gegen die Orchestra vor. Zuerst wurden zwischen den beiden Vorsprüngen Dekorationen aus Holz und Leinwand angebracht, später ein massives säulengeschmücktes Proskenion eingefügt. Bei dem Lykurgischen Bau erhielt der Zuschauerraum steinerne Sitze; bei manchen Theatern, z. B. in Syrakus, sind diese in den lebenden Fels gehauen. Öfters wird durch eine oder mehrere breitere Stufen, welche Umgänge bilden und Diazomata genannt wurden, der Zuschauerraum in mehrere konzentrische Teile geschieden. Radienförmig in gleichen Abständen steigen zwischen den Sitzstufen schmale Treppen auf, bei denen immer zwei Stufen einer Sitzstufe entsprechen. Bei den obern größern Kreisen ist zwischen je zwei wieder eine neue Treppe eingelegt. Die dadurch entstandenen Abteilungen heißen Kerkides. Die Zugänge zum Theater sind zwischen dem Bühnengebäude und dem Zuschauerraum oder von oben her oder durch Tunnels, welche auf die Diazomata führen. Auf den Sitzstufen ist ein erhöhter vorderer Teil und ein vertiefter hinterer geschieden, ersterer diente mit Kissen belegt als Sitz, letzterer zur Aufnahme der Füße der Höhersitzenden. Auch war die Vorderwand der Sitzstufen in der Regel etwas unterschnitten, um ein Zurückziehen der Füße zu ermöglichen. Oft waren eine oder mehrere der untern Reihen mit Sesseln versehen. So im athenischen Dionysostheater die unterste Reihe, die Sessel sind ein-, zwei- oder dreisitzig und aus pentelischem Marmor. Sie waren für die Priester, die Kultbeamten, die Archonten und die Thesmotheten bestimmt. Der mittelste ist am reichsten verziert und gehörte dem Priester des Dionysos Eleuthereus.

Auch die Errichtung eines Odeion für musikalische Aufführungen wird dem Perikles zugeschrieben. Es lag vermutlich östlich vom Dionysostheater und war ein kreisrunder Bau, der mit vielen Säulen geschmückt war und Platz für zahlreiche Zuschauer bot. In seinem zeltförmigen Dach wurde ein Andenken an die ruhmreich abgewandte Persergefahr geschaffen, indem es das Zelt des Xerxes, das er zu Athen aufgeschlagen hatte, nachahmte. Der Bau wurde im Mithridatischen Kriege niedergebrannt. Das spätere Odeion am Westende des Südfußes der Akropolis ist erst eine Schöpfung des Herodes Atticus etwa 160 nach Chr.

Mit allen seinen Bauten stellte Perikles nicht nur der Architektur hohe Aufgaben, sondern er beschäftigte dadurch auch viele Künstler, Handwerker und andre Leute, so daß sie auch nationalökonomisch von großer Bedeutung sind.

Phidias.

Der Künstlername, welcher sich dem großen Namen des Perikles aufs innigste gesellt hat, ist der des Phidias. Auf der ganzen Epoche liegt der geistige Abglanz dieses erhabenen Meisters. Bei Myron und Polyklet war die Kunstform noch Selbstzweck, bei Phidias wird sie zum Träger hoher Ideen, der höchsten, welche das Zeitalter hervorbrachte. Bei den Alten deckte sich der Name des Phidias mit ihrem höchsten Begriff von Kunst. Unter diesen Umständen treten wir mit gespanntester Erwartung an den Meister heran. Leider aber ist es uns nicht mehr vergönnt, die Werke zu schauen, welche seinen Hauptruhm ausmachten. Alles, was uns erhalten ist, besteht in meist höchst unvollkommenen Nachbildungen oder in dekorativen Skulpturen, bei welchen es zweifelhaft ist, inwieweit der Meister unmittelbar daran thätig gewesen ist. Dennoch fließen unsre Quellen glücklicherweise reichlich genug, um uns ein ziemlich deutliches Bild des großen Künstlers und seiner allumfassenden Kunst zu gewähren.



Abb. 87. Kopf von einer Statue des jugendlichen Apollon. Rom. Thermenmuseum. Vielleicht nach Phidias. Nach Römische Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts.

Von den äußern Umständen dieses begnadeten Lebens ist uns freilich wenig bekannt. Phidias war der Sohn des Charmides, ein Athener. Über das Jahr seiner Geburt herrscht Dunkel, doch wird sie in die ersten Jahre des 5. Jahrhunderts fallen, so daß er, gleichalterig mit Perikles, als Knabe die befreienden Schlachten der Perserkriege und als Jüngling die aufsteigende Größe Athens erlebt hat, und diese begeisternde Zeit seinen jugendlichen Sinn zu großen und edlen Thaten entflammte. Um so fester mußte er mit diesen großen Erinnerungen verwachsen, als laut dem Bericht des Pausanias seine ersten, in öffentlichem Auftrag geschaffenen Werke damit im innigsten Zusammenhang standen.

Aus dem Zehnten der Marathonischen Beute widmeten die Athener eine große Erzgruppe dem siegreichen Apoll zu Delphi; Phidias arbeitete sie. Es war eine freie

Gruppe, wie sie früher im Peloponnes geschaffen waren, wo Phidias seine Schulung erhalten hatte. Sein erster Lehrer war der Athener Hegias gewesen, dann hatte er sich, wie wir schon erfahren haben, wahrscheinlich zu Ageladas nach Argos gewendet. In der Mitte jener Gruppe stand Miltiades, der Held von Marathon, zwischen Athena und Apoll, zu beiden Seiten schlossen sich die Stammesheroen der zehn Phylen, ferner die athenischen Heroen Theseus, Kodros und Phileas, der Stammvater des Miltiades, an. — Erz blieb in der frühern Zeit des Meisters sein bevorzugtes Material. Als zweites Weihgeschenk für die Perserkriege ließen die Athener durch Phidias das eherne Standbild der Athena auf der Burg errichten, das der von Sunion heranfahrende Schiffer als Wahrzeichen der Stadt begrüßte. Bruchstücke des Postaments sind auf der Burg gefunden worden; das Bild erhob sich zwischen den Propyläen und den beiden Haupttempeln, wahrscheinlich nicht so kolossal, wie man oft angenommen hat, da solche durch die Masse wirkenden Bildungen erst einer spätern Zeit angehören. Wenn die Göttin auch als Promachos, Vorkämpferin, aufgefaßt war, wie die Notiz eines spätern Schriftstellers besagt, so war sie doch nicht in Kampfstellung gebildet, sondern stand ruhig mit niedergesetzter Lanze da, und nur ihre volle Bewaffnung drückte die Kampfbereitschaft aus. — Nach nicht unglaubhafter Vermutung hätten wir eine mäßige Kopie eines Jugendwerkes des Phidias in dem jugendlichen Apoll, der neuerdings im Tiber gefunden ist und sich im Thermenmuseum zu Rom befindet (Abb. 87).

Noch eine zweite eherne Athena von der Hand des Phidias befand sich auf der Burg, die sog. Athena Lemnia, welche von den attischen Kleruchen (Kolonisten) von Lemnos, wahrscheinlich bei ihrem Auszug um 450, gestiftet worden war. Alle antiken Zeugen rühmen die zarte weibliche Schönheit dieser Statue, und manche bezeichnen sie sogar als die herrlichste Schöpfung des Meisters. Das Schicksal hat uns wahrscheinlich das Glück gegönnt, dieses Werk in vortrefflicher Kopie zu besitzen. Neuerdings hat man als solche mehrere Marmorstatuen zu erkennen geglaubt, von denen das schönste Exemplar eines der beiden in Dresden aufbewahrten ist, während eine noch bessere Wiederholung des Kopfes von Furtwängler in Bologna nachgewiesen ist. Unsre Abbildung 88 zeigt den Bologneser Kopf und die Dresdener Statue vereinigt, und, wenn die Beziehung der Figur auf Phidias wirklich richtig ist, treten wir dadurch der Kunst dieses Meisters so nahe, wie es noch bis vor kurzem niemand zu hoffen gewagt hatte.

Die erhobene Linke stützt die Göttin auf eine Lanze, in der rechten Hand hält sie ihren Helm. Es ist nicht die strenge, erhabene, kriegerische Göttin, welche Verehrung heischt, es ist kein Tempelbild wie die berühmte Parthenos des Phidias, sondern freundlich und weiblich liebenswürdig zeigt sie sich dem Beschauer. Sie ist die keusche Jungfrau, in welcher die Liebe noch nicht erwacht ist, die aber doch alle Eigenschaften des Weibes besitzt, die zur Liebe befähigen und Liebe erwecken würden, wenn nicht ihr hoher Beruf sie für immer davon fernhielte. Während in der archaischen Zeit, an welche der Künstler anknüpft, die Göttin öfters in dieser friedlichen und weiblichen Auffassung vorkommt, wird sie später, wohl vornehmlich unter dem überwältigenden Eindruck der Parthenos des Phidias ganz zur Göttin des Krieges und der Weisheit und bekommt in den schlechten Nachbildungen leicht etwas Hartes, Nüchternes und Unweibliches. Die Lemnia aber ist ganz frei davon, sie trägt die Waffen mehr zum Schmuck als zur Wehr, deshalb ist auch die Ägis nicht gerade, sondern schräg über die Brust gelegt. Das unter der Kopfbinde hervorquellende Haar beschattet das geneigte Gesicht. Mit Recht rühmt Lukian den feinen Gesichtsumriß, die Zartheit der Wangen, die Schönheit der Nase. In melodischem Spiel ergeben sich bei jeder neuen Stellung des Beschauers immer neue zarte, weiche und reichbewegte Umrißlinien; bei aller zurückhaltenden Keuschheit liegt unendliche Milde in dem Kopf, die harmonische Rundform des Schädels scheint von sicherem Insichselbstruhen zu sprechen. In feinster Abwägung ist die von der linken Seite gesehene Linie der Gestalt gebrochen, sie steigt auf über das leicht gebogene Spielbein, läuft empor an der zurückgelehnten linken Seite des Rumpfes und neigt sich kräftig nach vorn in dem vorgebeugten Kopf. Unvergleichlich schön ist es, wie der Kopf auf dem Hals und dem Rumpf aufsitzt. — Den glück-



Abb. 88. Athena. Körper in Dresden, Kopf in Bologna.
Wahrscheinlich Kopie der Athena Lemnia des Phidias. Nach Gips.

lichsten Wechsel zeigt das Gewand, denn über das Standbein fallen die Falten senkrecht herunter, aber sie werden belebt durch die Zickzacksäume an der rechten Seite, und an der linken birgt sich das Spielbein leise hinein. Klar, einfach, groß, unerschöpflich reich und hinreißend schön offenbart sich hier die Kunst, eines der größten Meisterwerke des Altertums haben wir in einer guten Wiederholung vor Augen.

Noch von einer dritten Athena aus der frühern Zeit des Phidias wird uns berichtet, einem Weihgeschenk, welches die Bürger von Plataä aus der ihnen als Siegespreis für ihre Tapferkeit in der Perserschlacht bei ihrer Stadt zuerkannten Summe errichteten. Diese Athena Areia war ein Akrolith, d. h. ein mit dünnem Goldblech bekleidetes Holzbild, die nackten Teile waren aus Marmor.

So wird Phidias schon in seinen jüngern Mannesjahren vorwiegend zum Götterbildner. In der vollen Blüte seiner Kraft, auf dem höchsten Punkt seiner Entwickelung stand er, als ihn der Ruf traf für das kürzlich vollendete Nationalheiligtum der Hellenen, den Zeustempel zu Olympia, das Goldelfenbeinbild des höchsten Gottes zu schaffen. Nicht so leicht wird man uns überzeugen, daß dieses Werk erst in die späte Zeit des Meisters zu setzen sei. Neben äußern Gründen sprechen die stärksten innern dagegen. Denn es ist eine sich oft in der Kunstgeschichte wiederholende Erscheinung, daß die Künstler ihre größten Meisterwerke auf der Höhe ihres Mannesalters hervorbringen. Mit Kolotes und seinem Bruder Panainos siedelte Phidias nach Olympia über; der elische Staat baute ihm dort eine Werkstatt, und wir haben Ursache anzunehmen, daß bei der Feier der 83. Olympiade, 448 vor unsrer Zeitrechnung, das vollendete Bild sich den bewundernden Blicken der versammelten Griechen darbot, und der oberste der Götter ihnen in derjenigen Gestalt erschien, welche für die Griechen fortan untrennbar mit der Idee des Zeus verbunden war; denn mußte sich das Zeusideal auch in spätern Zeiten eine Wandlung gefallen lassen, es blieb der alten Welt doch immer bewußt, daß Phidias seine edelste Verkörperung geschaffen hatte.

Erst seit der Auffindung einiger unter Kaiser Hadrian geprägter elischer Münzen (Abb. 89 u. 90) sind wir besser über das Götterbild unterrichtet und können mit den ungenauen Nachrichten der Alten eine sichere Vorstellung verbinden. Der Gott saß auf einem hohen Thron ruhig geradeausblickend da, die Linke auf das hohe Scepter gestützt, auf dessen Spitze ein Adler saß, auf der ausgestreckten Rechten trug er eine ihm zugewendete Nike; die Füße ruhten auf einem Schemel; die ganze Gestalt war in einen langen Mantel gehüllt. Das Antlitz unterschied sich sehr wesentlich von dem erregten Gebilde der spätern Zeit, wie es uns in der Zeusmaske von Otricoli überliefert ist, und welches lange für das Ideal des Phidias gegolten hat. Glatt legt sich das Haar um das edle Haupt, und ruhig fließt der Bart von den Wangen herab. Groß und ruhig ist das Profil gezeichnet, und in dem milden Blick liegt Güte und unverlierbarer Frieden. Das Haar ist mit einem Ölkranz geschmückt zur Hindeutung auf die olympischen Spiele. Alle nackten Teile waren aus Elfenbein gebildet, das Gewand, das Haar und die Sandalen aus Gold. Das Scepter war nach Pausanias „mit allen Arten von Metallen verziert. Der Thron war bunt von Gold und Steinen, bunt auch von Ebenholz und Elfenbein." Aber nicht hart werden glänzendes Gold und mattes Elfenbein gegeneinander gestanden haben. Eine Überlieferung besagt,



Abb. 89 u. 90. Zeusmünze von Elis.
Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque.

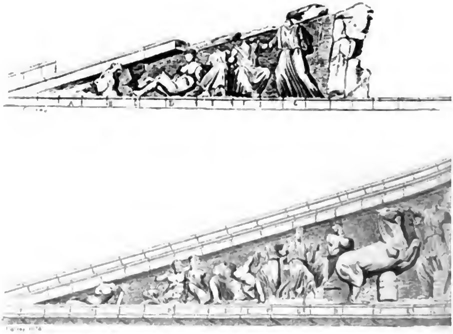


Abb. 91 und 92. Carrey's Zeichnungen nach dem vordere[n]
Nach Michaelis, Der Parthenon. Mit Bewilli[gung]

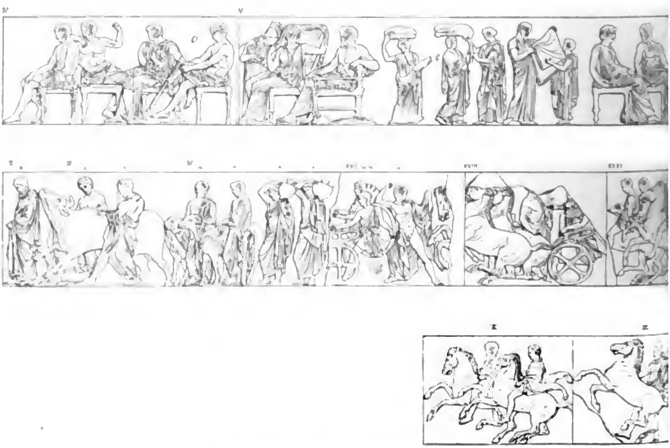
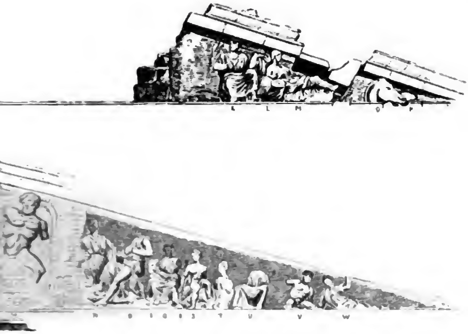
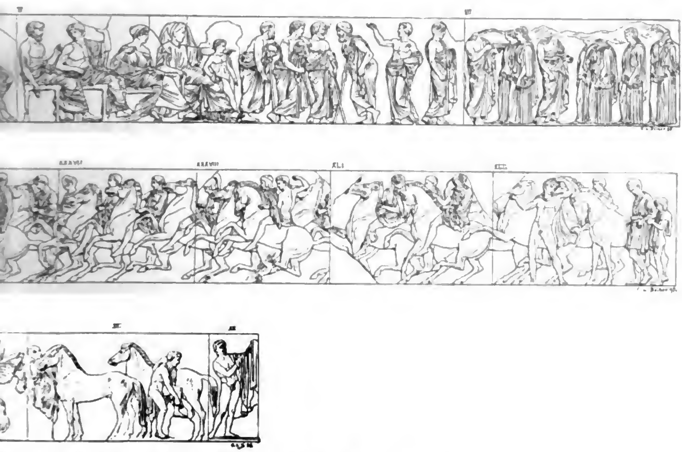


Abb. 93—95. Vom Fries des Parthenon. Erste Reihe: Zusammenhängendes Stück de[s]



Ost-) und nach dem hinteren (West-)Giebel des Parthenon.
ng der Verleger Breitkopf & Härtel. Leipzig.



Ostfrieses. Zweite Reihe: Stücke vom Nordfries. Dritte Reihe: Stücke vom Westfries.

daß Phidias als Maler angefangen habe; das hat sich vielleicht auch in der schönen Farbenwirkung seiner Werke ausgesprochen. In langer Entwickelung hatte die polychrome Plastik sich geübt und in der Farbenzusammenstellung, die schon in den geputzten weiblichen Statuen von der Akropolis sehr angenehm war, wohl bedeutende Fortschritte gemacht. Im Mantel des Gottes waren Figürchen und Blumen jedenfalls in Schmelzfarben eingelegt, und wir haben uns die Goldteile an dem ganzen Werk wohl als verschieden abgestuftes Mattgold zu denken, wahrscheinlich war auch durch Zusatz von andern Metallen eine Verschiedenheit der Farbe erzielt, so daß z. B. Haar und Bart dunkler waren als das Gewand. Die Augen waren aus Edelstein. Für uns würde trotz feinster Farbenwirkung ein solches Goldelfenbeinbild etwas Fremdartiges haben, da unser Auge durch die Farblosigkeit der modernen Plastik verbildet ist. Für die farbenfreudige Antike aber, welche ihre sämtlichen plastischen Werke ebenso wie ihre Architektur bunt bemalte, schloß es sich als passendes Glied in die Reihe der übrigen Erscheinungen ein.

Die Bemalung der Statuen ist zu den verschiedenen Zeiten des Altertums verschieden gewesen. Die Goldelfenbeinbilder des Phidias mit der abstrakten Farbwirkung ihrer beiden Materialien standen noch in engem Zusammenhang mit der ebenfalls ganz abstrakten, kräftigen und satten Färbung der ganzen archaischen Plastik. Naturalistisch ist die Bemalung der Statuen nie geworden, und gewisse ideale Grundsätze blieben während des ganzen Altertums in Geltung: immer wurden ganze Flächen einheitlich gefärbt, z. B. die einzelnen Gewandstücke, wobei Außen- und Innenseite durch verschiedene Farbe kenntlich gemacht wurden. Bis über Phidias hinaus blieb es üblich, zahlreiche Einzelheiten von Metall hinzuzufügen, erst später beschränkte man sich darin auf das Notwendigste. Viele Nebendinge waren, namentlich in Reliefs, zu allen Zeiten nur durch Malerei angegeben, und darin liegt sogar ein stilistisches Feingefühl, da ihre plastische Ausarbeitung ihnen für das Auge eine zu große Wichtigkeit verliehen hätte, auch wohl überzierlich erschienen wäre. Zu der kräftigen Farbenwirkung der archaischen Plastik kehrt man in der römischen Kunst zurück, indem die nackten Teile öfters aus weißem Marmor, die Gewänder dagegen aus Bronze oder buntfarbigem Marmor gebildet wurden. Vom 4. Jahrhundert an, in welchem man eine möglichst natürliche Erscheinung anstrebte und danach auch die Bemalung einrichtete, wurden die Goldelfenbeinbilder selten und waren nur noch archaisierende Ausnahmen.

Ein Goldelfenbeinwerk bestand aus einem hölzernen Kern auf eisernem Gerüst, darauf war das Elfenbein, das die Alten zu erweichen und zu biegen verstanden, befestigt und das getriebene Goldblech lose herumgelegt, so daß es bei einzelnen Werken abgenommen werden konnte. Bei dem olympischen Bilde war der Holzkern wahrscheinlich von Röhren wie Adern durchzogen, durch welche Öl in alle Teile geführt werden konnte, damit das Holz und das Elfenbein den Einflüssen der feuchten Ausdünstung des Alpheios widerstehen konnten. Schon allein technisch sind diese Werke bewunderungswürdige Leistungen.

Auf der Höhe seiner menschlichen und künstlerischen Kraft hat Phidias dieses Bild geschaffen, mit dem er, wie die Alten sagten, der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügte. Mit diesem Bilde hat er athenischen Geist über ganz Griechenland verbreitet, denn aus athenischem Geiste war es geboren.

In der ältern Zeit hatten die Griechen in naiver Verbindung mit der Natur gelebt. Aus dem innigen Zusammenklang mit dieser waren ihre Götter entstanden. Unbefangen hatten sie die allgemeine Natur, die ihres Landes und sich selbst in ihren Göttern gemalt. So ist es bei Homer. Aber in der Folge stellte sich der Mensch der Natur gegenüber und richtete an sie die Frage Woher? und Warum? Damit entstand die Philosophie, zuerst in den jonischen Kolonien, und von dort wurde sie nach Unteritalien übertragen. Man suchte nach einem Urstoff und einem Urgrund der Erscheinungswelt. Daß nicht ein materieller Stoff die Grundlage aller Dinge sein könne, sah man bald ein, desto eifriger wurde nach einem geistigen Princip gesucht, und die Pythagoräer glaubten es in der Zahl gefunden zu haben. Aber auch damit kam man nicht zu befriedigenden Resultaten, deshalb lehrte der Epheser Herakleitos um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert, daß nichts wirklich sei, sondern das Leben in steter Veränderung bestehe, in einem unaufhörlichen Austausch von allem untereinander, in einem beständigen Werden und Vergehen. Daneben aber bestand die alte Lehre fort von einem wirklichen materiellen Sein. Empedokles von Akragas um die Mitte des 5. Jahrhunderts suchte zwischen diesen beiden Richtungen zu vermitteln, indem er lehrte, daß der Stoff ewig wäre, und daß das, was uns als Werden

und Vergehen erscheint, nur eine Verschiebung der einzelnen Teile untereinander sei, die durch Liebe verbunden, oder durch Haß getrennt würden. Noch genauer präzisierte diese Gedanken Leukippos, indem er sagte, alles Seiende besteht aus unendlich vielen unteilbaren Atomen, welche untereinander immer neue Verbindungen eingehen. Noch aber fehlte immer der Grund des ewigen Werdens, das sich mit dem Sein verbindet, daher trat Anaxagoras von Klazomenai, der Zeitgenosse des Perikles, auf und behauptete, daß der sichtbaren Welt etwas andres gegenüberstehe, ein in sich Lebendiges, welches den Anstoß zu der Bewegung gäbe. Damit war die Idee eines weltordnenden Geistes ausgesprochen. Man war also in gewissem Sinne wieder auf demselben Punkt angekommen, den man zu Anfang geglaubt hatte, verlassen zu müssen. Die Philosophie des Anaxagoras stellte mit höherer Begründung nur das auf, was der naive Volksglaube von vornherein gefühlt und weshalb er seine Götter geschaffen hatte. Trotzdem bestand der entschiedenste Gegensatz zu dem herrschenden Volksglauben, denn vor der höhern philosophischen Einsicht war wohl ein Göttliches, aber der ganze Götterhimmel mußte als müßige Erfindung erscheinen. Die Gottheit des Anaxagoras war ein rein geistiges Wesen, auf dem Wege spekulativer Betrachtung gefunden. Die Philosophie war jedoch weit entfernt davon, dieses Wesen als einigen Gott zu erkennen; namentlich für die geringern Geister klaffte ein gewaltiger Zwiespalt zwischen Gott und der Welt. Die naive Einigkeit zwischen der vergöttlichten Natur und dem Menschen war für immer dahin; und es entwickelte sich die Skepsis, die an allem zweifelte, es entstand eine allgemeine Aufklärung, die an nichts Positives mehr glaubte. Man verzweifelte daran, die Wahrheit zu finden und betrachtete die Philosophie schließlich nur noch als Denkübung, welche sich auf die praktische Betrachtung des ganzen Menschenlebens und seiner Erscheinungen im Staat und im täglichen Dasein erstreckte. Das war die sog. Sophistik, welchem Namen damals noch kein tadelnder Beigeschmack eigen war.

Bis nach den Perserkriegen war Athen, während ringsum in den jonischen Kolonien die Geister lebhaft bewegt waren, noch wenig berührt worden von philosophischer Deutung und Umgestaltung des Volksglaubens, jetzt erst traten die Philosophie und die Sophistik dort auf. Wie Athen seine Tüchtigkeit bewies, indem es sich gegen die Sophisten, deren Raisonnement die bestehenden bürgerlichen Verhältnisse untergraben mußte, ablehnend verhielt, haben wir schon gesehen. Das gerade Gegenteil von früher, wo man begierig nach der von Osten kommenden höhern Kultur hinaus lauschte, trat ein. Jetzt fühlten die Athener, daß sie das Bessere im eignen Hause hatten. Bei aller Beweglichkeit des athenischen Geistes beruhte der attische Staat auf der Heilighaltung des Überkommenen, und als die festeste Grundlage galten die Ehe, die Familie und die Religion. An diesem festen Felsen scheiterten die Bemühungen der Sophisten. Aber wir werden nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß man durch den Gegensatz sich der Bedeutung des Alten umsomehr bewußt geworden war, und gerade die am höchsten erleuchteten Geister fühlten den Wert des Bestehenden um so deutlicher. Allen voran der leitende Staatsmann Perikles. Doch hatten die Einsichtigen sich die Errungenschaften der wahren Philosophie zu eigen gemacht, und Perikles schloß einen innigen Freundschaftsbund mit Anaxagoras. Zwar hielt er es für richtig, in seiner Stellung keinem bestimmten philosophischen System zu huldigen, sondern den freien Austausch aller zu begünstigen, aber doch stand ihm die hohe Auffassung des Anaxagoras am nächsten. Er erkannte den Wert der Philosophie, er wußte, was er ihr zu verdanken hatte, und gleich ihm dachten andre, in erster Reihe sein Freund Phidias. Die Philosophie läuterte in diesen großen Geistern die Vorstellung von den Göttern; aus dumpfem Aberglauben an dämonische Mächte war in ihnen die Religion zu klarer Erkenntnis ihres sittlichen Inhalts emporgestiegen, die Götter waren hohe sittliche Mächte geworden, wie sie eine geordnete und voll-

kommene Welt beherrschen müssen, und das höchste derartige Wesen war im Zeus des Phidias verkörpert.

Bevor wir uns aber diesem Künstler wieder zuwenden, richten wir unsern Blick noch auf seinen großen Zeitgenossen Sophokles und dessen Vorgänger Äschylos. Äschylos hatte seine religiösen und sittlichen Anschauungen aus dem Volksglauben abgeleitet und mit der lebensfrischen Kraft einer divinatorischen Dichterseele geläutert und erhoben. Er erkannte, daß eine wahrhaft sittliche Weltordnung nur unter dem leitenden Willen eines einzigen Gottes möglich ist, deshalb konzentrierte er seine Gottesverehrung hauptsächlich in Zeus und näherte sich damit dem Monotheismus. In den Händen dieses Gottes ruhte nach seiner Anschauung auch das Schicksal, und das wurde dadurch möglich, daß das bisher blinde Verhängnis sich zu einer sittlichen Macht umbildete. Die größte Strafe ist die Verhängung der Sünde über ganze Geschlechter, d. h. daß die Neigung zum Frevel in einer Familie forterbt. Damit streift der Dichter schon nahe an die christliche Vorstellung von der Erbsünde. Für ihn bleibt Zeus dabei stehen, der gerechte Gott zu sein, wie der Jehovah der Juden. Jeder Mensch steht in direktem persönlichem Verhältnis zu ihm und empfängt von ihm Lohn und Strafe. Über diese Vorstellung ging Sophokles hinaus, indem er ein sittliches Weltganze erkannte, dem sich der einzelne unterordnen muß. Oft muß einer zum Heile des Ganzen dulden, dann soll er mit frommem Sinn das unverschuldete Leiden auf sich nehmen und demütig vertrauen, daß es nach Gottes Willen so gut ist. Zum Trost gab der Dichter dem Menschen den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele und die Hoffnung auf eine Entschädigung im Jenseits, wenn der Dichter auch über allgemeine Andeutungen in diesem Sinne nicht hinauskam. Bei Äschylos ist es die Furcht vor der Strafe der zürnenden Gottheit, welche den Menschen vor Sünde bewahren soll, bei Sophokles dagegen in höherer Auffassung das Bewußtsein, das Glied einer sittlichen Weltordnung zu sein, welche nicht ungestraft verletzt werden darf. Auch bei Sophokles bleibt der einzig wahre Gott Zeus, dem alle übrigen Götter und die ganze Welt unterthan sind. Aber der furchtbare Gott des Äschylos wird bei ihm zum gütigen Vater der Menschen, dessen wohlwollender Sinn seine Befriedigung findet in der Frömmigkeit der Erdenbewohner. Daher die ruhige Heiterkeit in der Seele des Dichters, welche alle seine Werke so wundervoll durchzieht und ein Spiegel ist des glücklichen in sich selbst befriedigten Zeitalters.

Am schönsten hat Äschylos die allumfassende Göttlichkeit des Zeus ausgesprochen:

Zeus, wer Zeus auch immer möge sein, ist er dieses Namens froh,
Will ich gern ihn nennen so;
Ihm vergleichen kann ich nichts, wenn ich alles auch erwäg',
Außer ihm selbst — so des Denkens vergebliche Qualen
In Wahrheit bannen will!

Nicht, der ehedem gewaltig war, allbewehrten Trotzes hehr, —
Daß er war, wer weiß es mehr!
Der darauf erstand, dem Allsieger unterlag auch der;
Aber den Zeus im Gesange des Sieges zu preisen,
Alles Denkens Frieden ist's!

In den Schlußversen wird die hohe Bedeutung des Zeus als Herrscher des Friedens schon ausgesprochen, bei Sophokles aber wird er ganz zum Herrn des befriedeten Weltalls. Ganz dieselbe, ursprünglich aus Äschylos abgeleitete, aber geläuterte Vorstellung wie Sophokles hatte auch Phidias von dem Gott. Auch ihm ist er der einzige, der seinesgleichen nicht hat, auch für ihn ist er ein Friedensfürst. Das wurde in der gedankentiefen Weise der damaligen Zeit in dem Reliefschmuck am Throne des Gottes und in den Gemälden an den umgebenden Schranken ausgedrückt, indem die Gegenstände der Darstellung danach ausgewählt wurden. Diese Gegenstände, alle aus der griechischen Mythe und Heldensage,



Abb. 96. Kentaur über einen erschlagenen Lapithen einhersprengend. Metope vom Parthenon. London. Nach Brunn, Denkmäler.

sprachen in ihrem gedanklichen Gehalt aus, „daß das von den Göttern verhängte Leid aufgehoben, der Haß in Liebe verwandelt und der höchste Siegespreis durch die milde Gnade der Götter verliehen wird. Im Gegensatz zu Tod und Verderben tritt die Liebe in die Weltregierung und bethätigt ihre versöhnende Macht. Die höchste Richtermacht ist wohlwollend, friedlich, heiter, gerecht und weise. Es ist, als hörte man den Ruf der Engel erschallen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“ (Amelung). Was der Andächtige aus dieser Bilderschrift las, das erblickte er leibhaftig vor Augen in der Gestalt des thronenden Gottes, durch die erhabene Kunst des Meisters verkörpert. „Wer von den Menschen,“ sagt Dio Chrysostomus, „ganz mühselig und beladen ist, nach vielen Unglücksfällen und Trauer im Leben, und er kennt nicht mehr den süßen Schlaf, der soll vor das Bild hintreten, und siehe, er wird alles

vergessen, was es im menschlichen Leben Herbes und Furchtbares zu leiden gibt; denn es ist ein Anblick, lindernd Kummer und Zorn, von allen Übeln erlösend."

Zu den Füßen des Götterbildes versammelten sich die Griechen zur Feier ihres schönsten Festes, und der Gott sah milde und gütig herab auf das Volk, herab auf das friedliche einige Griechenland.

In dem olympischen Zeusbilde hatte Phidias die größte Einzelleistung seines Lebens geschaffen, aber seine Kunst hätte nicht so befruchtend auf die Mit- und Nachwelt wirken können, wenn ihm nach seiner Rückkehr nicht eine Aufgabe zu Teil geworden wäre, welche ihn an die Spitze eines großen Unternehmens stellte,



Abb. 97. Lapith einen Kentauren besiegend. Metope vom Parthenon. London. Nach Brunn, Denkmäler.

welche ihn zum Haupt vieler andrer, gemeinsam mit ihm arbeitender Künstler machte. Perikles hatte beschlossen, den Haupttempel der Stadtgöttin Athena neu zu errichten, und der Prachtbau des Iktinos und Kallikrates begann sich auf der Burg zu erheben; der plastische Schmuck des Parthenon war der Auftrag, welchen Perikles dem großen Bildhauer vorbehalten hatte. Vielleicht war schon vor seiner Rückkehr damit begonnen worden, denn ein Teil der naturgemäß zuerst gearbeiteten Metopen zeigt eine ältere befangene Kunstweise. Wir hätten hier dann denselben Vorgang wie bei den Hauptwerken der italienischen Renaissancekunst, den Fresken im Vatikan, wo der junge Raphael bei seiner Ankunft in Rom ältere Kräfte verdrängte, deren Arbeiten aber zum Teil stehen ließ. Es war eine Aufgabe für Phidias, wie sie bisher nur bei den Tempelskulpturen von Olympia vergeben war, eine Aufgabe, welche der athenische Meister in höherer vollendeterer

Weise löste. In monumentalem Zusammenhang mußte der ganze Skulpturenschmuck gedacht und in Marmor ausgeführt werden, dem Material, welches Phidias bisher am wenigsten verwendet hatte.

Den äußersten Kranz des Schmuckes bildeten die Metopen, der Zahl nach 92, am Gebälk der ringsum laufenden Säulenhalle. Da der dorische Fries sehr kräftig gegliedert ist durch die vorstehenden Triglyphen und die zurücktretenden Metopenplatten, mußte das Relief, um nicht unbedeutend und flau zu erscheinen, in höchster Erhebung gehalten werden, so daß die Figuren fast frei vor der Rückwand stehen. Nur die Metopen der Schmalseiten und die zunächst anschließenden der Langseiten sind noch an Ort und Stelle. Die andern erhaltenen befinden sich in London, im Akropolismuseum zu Athen und eine in Paris. Die Gegenstände der Südseite kennen wir aus den Carreyschen Zeichnungen. Die Metopen geben nur allgemeine, für alle Tempel passende Gedanken an, es sind Gigantenkämpfe, Kentaurenkämpfe bei der Hochzeit des Peirithoos, Scenen aus dem troischen Kriege und Amazonenkämpfe, also der Sieg des Sittlichen über das Wilde und Rohe, des Hellenentums über die Barbaren. Die Gigantenschlacht nimmt die Ostfront ein, an der Nord- und Südseite sind Kentaurenkämpfe und troische Scenen sonderbarerweise untermischt, doch so, daß erstere hauptsächlich der Süd-, letztere der Nordseite angehören. Es ist ein natürliches Erfordernis, daß jede Metope eine in sich geschlossene Scene enthält, die aus wenigen Figuren, am Parthenon meist aus zwei, besteht; nur in wenigen Fällen bilden zwei Metopen inhaltlich ein Ganzes. Wie schon erwähnt, sind neben feineren Unterschieden, die auf viele Hände schließen lassen, zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden, eine ältere befangene, und eine großartig freie. Beide aber dokumentieren Anklänge an den Stil Myrons. Der letzteren Richtung gehören die beiden abgebildeten Metopenplatten (Abb. 96 und 97) an, wohl die schönsten der ganzen Reihe. In der einen sprengt ein Kentaur triumphierend über den erschlagenen menschlichen Gegner dahin, ein Löwenfell auf dem ausgestreckten Arm. Edles Vollblut verrät der Pferdekörper, der mit dem Menschenleibe ein organisches Ganze bildet, in voller Elasticität spielen alle Muskeln, fröhlich schlägt der Schweif eine Runde. In ergreifendem Gegensatz dazu liegt der tote Menschenjüngling da, die Glieder zusammengeworfen, wie sie zufällig gefallen sind, der Kopf leblos zur Seite gesunken. Die andre Metope zeigt, daß bei einigen sogar schon etwas Theatralisches in die Kunst gedrungen ist. Es ist herrlich erdacht, aber stark auf den Effekt berechnet, wie sich hinter dem Jüngling der Mantel ausbreitet, von dessen kräftigen Falten sich der nackte Körper in vollendeter Aktion glänzend abhebt. Er hat den fliehenden Kentauren von hinten bei den Haaren gepackt und reißt ihn zurück.

In epigrammatischer Kürze muß in jeder Metope der Vorgang gegeben werden, in dramatischer Wucht dagegen entfaltet und konzentriert sich gleichzeitig der Vorgang in den Giebelfeldern. Das Giebelfeld ist ursprünglich offen gedacht, wird aber in der Tiefe durch eine Wand geschlossen, und vor ihr stehen die freien, wenn auch in der Art von Hochrelief gedachten Bildwerke, kräftig wirkend wie die Umrahmung des Feldes. Von den beiden Seiten steigt das Dreieck energisch nach der Mitte zu an, oder fällt von der Mitte gleichmäßig nach beiden Seiten zu ab. So muß sich der Vorgang inhaltlich energisch nach der Mitte zusammendrängen und nach den Seiten austönen. Während in Ägina die Symmetrie der beiden Giebelhälften noch steif, und auch in Olympia die Entsprechung noch sehr regelmäßig ist, herrscht hier innerhalb des Gesetzes vollkommene Freiheit.

Die dargestellten Gegenstände gibt Pausanias an. In dem vordern, dem Ostgiebel (Abb. 91), bezieht sich alles auf die Geburt der Athena, wie er sich ausdrückt, und im Westgiebel wird der Kampf zwischen Athena und Poseidon um den Besitz des attischen Landes geschildert. Athena wird aus dem Haupte des Zeus geboren, und indem dieses dem Beschauer an dieser Stelle, im vordern Giebel, vor Augen tritt, wird er, der Auffassung der Zeit entsprechend, daran erinnert, daß dieses zwar der Tempel der Göttin ist, daß über ihr aber noch ihr göttlicher Vater Zeus steht; ja ihre hervorragende Stellung unter

den Göttern wird dadurch besonders bekräftigt, daß sie direkt ohne Mutter aus dem Haupte des Zeus geboren wird. Dem attischen Mythus nach spaltet Prometheus durch einen Hammerschlag das Haupt des Gottes und Athena springt vollgerüstet heraus. Ein homerischer Hymnus besagt, daß die Unsterblichen Staunen ergriff, und daß der große Olymp unter der Gewalt der Göttin mit den funkelnden Blicken erbebte; es kracht die Erde, es tost und brandet das Meer, Helios hemmt seinen Lauf, bis die Göttin ihren Waffenschmuck ablegt. Leider war die Mitte des Giebels schon zu Carreys Zeit herausgebrochen, so daß wir uns keine genaue Vorstellung mehr davon machen können. Wahrscheinlich aber stand Athena ihrem thronenden Vater gegenüber, und die Götter zu beiden Seiten wichen erstaunt zurück. Für die Mitte kommt uns das Relief eines in Madrid gefundenen runden Altars zu Hilfe, welches in vier seiner Figuren wahrscheinlich das Mittelstück des Ostgiebels, wenn auch frei, wiedergibt (Abb. 98). Der thronende Zeus ist nicht unähnlich dem olympischen, doch seine Haltung weniger feierlich. Ihm gegenüber entfernt sich Athena von ihm, eine Nike fliegt auf sie zu, um sie zu bekränzen. Hinter Zeus geht Prometheus nach gethaner Arbeit fort. Für die weiteren Statuen des Giebels

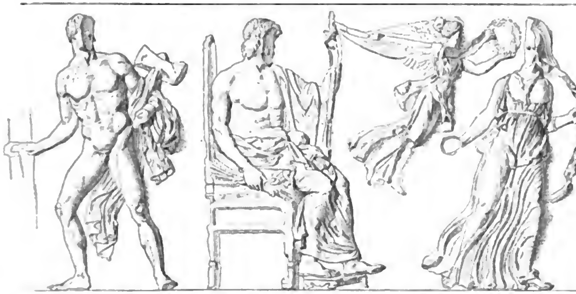


Abb. 98. Relief eines runden Altars: Die Geburt der Athena. Madrid. Nach Schneider, Die Geburt der Athena in den Abhandlungen des Wiener archäologisch-epigraphischen Seminars.

helfen uns die an dem Bau selbst untersuchten Standspuren. Es folgte je eine sitzende Gestalt, links wahrscheinlich Hera, ferner jederseits zwei stehende, dann links die erhaltenen Figuren, rechts eine verlorene und darauf die erhaltenen Figuren. Was die Zeichnung Carreys im Ostgiebel angibt, besteht noch alles, bis auf die beiden Köpfe der weiblichen Figuren rechts, und befindet sich im Britischen Museum zu London, ja wir besitzen noch einige Fragmente mehr und zwar in Athen: die Oberkörper eines zurückweichenden Mannes und der niedergehenden Selene. — Links erhebt sich Helios aus dem Meer, sein Kopf, seine Arme und die Köpfe seines Viergespanns tauchen empor. Mit nerviger Faust lenkt er seine feurigen Renner, welche in die Zügel schäumen, und deren großartige Darstellung, deren monumentale Behandlung ohnegleichen in der Kunst ist. Auf der andern Seite versinken die sanfteren Rosse der Selene, der Mondgöttin, in die Fluten, welche aber nicht wie beim Helios durch Wellen in Marmor angedeutet sind, sondern nur in Gedanken vorausgesetzt wurden oder aufgemalt waren. Die Hengste des Helios und die Stuten der Selene sind in den Köpfen erkennbar unterschieden. Mit diesen auf den Wechsel von Tag und Nacht hinweisenden Gottheiten ist die Scene in den ewigen Kreislauf der Zeit eingeschlossen. Die Deutung der übrigen Statuen ist sehr zweifelhaft und wird kaum mehr festzustellen sein. Den Rossen des Helios zunächst sitzt ein nackter Jüngling (Abb. 99), dessen mächtige Glieder von der starren Kraft eines Felsens sind. Deshalb ist er in geistreicher Vermutung für den Gott des Olympos gehalten worden, des Berges, auf welchem sich der Vorgang abspielt, und dessen Gipfel von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne getroffen wird. Nicht unmöglich ist auch die Deutung auf den Jäger Kephalos. Niemals in der Kunst ist ein solcher Ausdruck von Kraft bei völlig ruhiger

Haltung und edelster Körperbildung wieder erreicht worden. Man beachte die Festigkeit, mit welcher der Kopf auf dem Rumpf sitzt; neben dem sogen. Weberschen Kopf in Paris, den man keiner Figur mit Sicherheit zuteilen kann, ist dieses der einzige erhaltene Kopf aus beiden Giebeln. Nun folgen zwei sitzende weibliche Wesen, aneinander gelehnt, die innere die Arme staunend erhoben, und eine weibliche Figur in langem Gewande auf sie zueilend. In kräftigen Falten schlägt das Gewand der letzteren zwischen ihre Beine und macht die Bewegung sehr ausdrucksvoll. Auf der andern Seite sitzen und lagern drei Frauen (Abb. 100), die äußerste unbeteiligt am Vorgang der Mitte und ruhig abgekehrt, wie ihr gegenüber der nackte Jüngling, die andern beiden mit steigenden Bewegungen der Überraschung. Nichts ist größer gedacht und gehaltener ausgeführt als diese Gruppe. Die edelsten



Abb. 99. Sitzender Jüngling aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. Nach Originalphotographie.

Körper sind im größten Stil vorgetragen. Vollendete Weisheit und einfache Natürlichkeit verbinden sich im Fall der Gewänder. Wer sind alle diese Wesen? Wir können diese Frage nicht mit Bestimmtheit beantworten. Die schönste Deutung hat Brunn gegeben. Er sieht neben dem Berggott Olympos, dessen Benennung ebenfalls von ihm herrührt, die Horen, die Pförtnerinnen des Himmels, Hebe, eilt auf sie zu mit der Botschaft von der Geburt Athenas, auf der andern Seite aber lagern wie Gewölk am Abendhimmel, wo die Gestirne niedergehen, die Wolken, die Hyaden. Die ganze Natur wäre somit Zeuge der wunderbaren Geburt. Wirklich überzeugend ist nur die Deutung auf die Horen und auf Hebe, während für die drei Schwestern der Name der Moiren am meisten Wahrscheinlichkeit hat.

Noch weniger ist von dem Westgiebel erhalten. Hier aber kommt uns die Carreysche Zeichnung zu Hilfe (Abb. 92). Die Darstellung bezieht sich auf die rechtmäßige Erwerbung des attischen Landes durch Athena. Die Natur des Landes, in welchem der Ölbaum von allen Gewächsen am besten gedeiht, und das seine Vorsprünge hinausstreckt



Abb. 100. Schwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. Nach Originalphotographie.

in die blaue See, die Verkehr vermittelnde Straße (man erinnere sich an den oben angeführten Chor aus dem Ödipus auf Kolonos), hat die Sage in dem Streit der Athena und des Poseidon um den Besitz von Attika verdichtet. Jeder der beiden Götter verleiht dem Lande eine Gabe: auf Athenas Geheiß sprießt ein Ölbaum empor, Poseidon stößt mit dem Dreizack in den Felsen der Akropolis, und es sprudelt eine Salzquelle auf. Die Götter oder die Bewohner des Landes erkennen den Sieg Athena zu. In der Mitte des Giebels stand, wie der Fund einiger Blätter von Marmor bezeugt, der heilige Ölbaum, während zwischen Poseidons Füßen wahrscheinlich der Quell in Erz gebildet entsprang. Erschrocken fährt Poseidon zurück, für den Beschauer war der Sieg Athenas durch den mächtigen Baum in der Mitte ausgesprochen. Auch Athena weicht vor dem schnellen Aufschießen des Baumes zurück, so ist ihre Bewegung zu erklären. Zu beiden Seiten warten auf die Götter ihre herrlichen Gespanne, diese einrahmend und von den andern viel kleiner gebildeten Figuren trennend, wodurch der Zwiespalt in den Größenverhältnissen weniger fühlbar wurde. Das Gespann Athenas wird von Nike gezügelt, neben ihr steht ein nackter Jüngling, wahrscheinlich Hermes, und macht sie aufmerksam auf den Sieg ihrer Herrin; auf der andern Seite das Gespann Poseidons, wahrscheinlich von seiner Gemahlin Amphitrite gehalten; neben ihr eilt gegen Poseidon eine weibliche Gestalt. Nun folgen auf beiden Seiten je 5 und 6 Personen, in denen die einen das Gefolge der streitenden Götter, die andern die Urbewohner oder die Götter Attika's erkennen. Brunn sieht in ihnen die Personifikationen der Einzelheiten des attischen Landes. In den Ecken lagert links nach Pausanias der Flußgott Kephisos (Abb. 101), ursprünglich war ihm eine vor ihm sitzende Quellnymphe gesellt, rechts hockt der Flußgott Ilissos und in der Ecke liegt die Quellnymphe Kallirhoë. Nur Fragmente, zum Teil kleine Stücke, sind von dieser herrlichen Komposition auf uns gekommen. Die Hauptstücke sind: der Kephisos in London, die beiden aneinander gelehnten Figuren ihm zunächst, noch im Giebel, aber sehr abgerieben, der Torso des Jünglings neben dem Gespann der Athena in London, der Torso des Poseidon in zwei Stücken, das eine in London, das andre in Athen, der Torso des Weibes, welches das Gespann des Poseiden zügelt, in London, der größte Teil des Ilissos in Athen. Außerdem besitzen wir noch einen herrlichen weiblichen Rumpf in London, der kurz bekleidet ist, und von dem es zweifelhaft bleibt, ob er dem Ost- oder Westgiebel angehört, und den sog. Weberschen Kopf in Paris.

Die Carrey'sche Zeichnung gibt doch soviel, daß sie das Urteil gestattet: hier ist in vollkommener Freiheit und doch mit innerlichem Gleichgewicht der gegebene Raum gefüllt. Im einzelnen bewundern wir den kraftstrotzenden Torso des Poseidon und das fließende in der Verkörperung des Kephissos. Es ist, als wenn ein auflösender Strom von rechts nach links durch den Körper des Flußgottes ginge, und dabei doch pulsierendes Menschenleben!

An Größe und Monumentalität der Formenanschauung haben die Giebelfiguren in der antiken Kunst nicht ihresgleichen. Alle Statuen sind auf die Betrachtung aus weiter Ferne berechnet. Am wenigsten macht sich das bei den nackten bemerkbar, da in der Körperbildung ein gewisser Grad von Ausführung nicht zu umgehen war, weitaus mehr in der Behandlung des Gewandes mit seinen tief einschneidenden Falten, welche kräftige Schattenlagen erzeugen. In den einzelnen Statuen ist die Arbeit verschiedener Hände deutlich zu erkennen. Während der Künstler der Hebe sich mit rein dekorativer Wiedergabe des Gewandes begnügt, bei welchem nur die großen Massen geschieden sind, geht der Verfertiger der drei weiblichen Wesen rechts viel weiter und unterscheidet zwischen dem dünnen Stoff der Untergewänder, welche in kleinen krausen Falten dicht am Körper anliegen und dessen Formen durchscheinen lassen, und dem stärkeren Stoff der umgeschlagenen Mäntel. Meisterhaft sind diese drei als Gruppe, wie die Bewegung darin von links nach rechts abschwillt; überhaupt der ganze Giebel muß wie ein von beiden Seiten mächtig sich erhebendes und der Mitte zustrebendes Crescendo gewirkt haben. Zum erstenmal in der Kunst ist an den Parthenon-

skulpturen des Phidias die Form ganz für den Marmor gedacht. Der Marmor war bisher und bleibt zum Teil auch fernerhin nur Ersatz für das Holz, das getriebene Metall oder den Bronzeguß, und behielt in der Formgebung die äußern Kennzeichen dieser Materialien. Die Parthenonskulpturen erfüllen dagegen auch darin das Gesetz im höchsten Maße, daß sie die Kunstform aus dem Stoff ableiten. Phidias hat zuerst die eigentlichen Reize des Marmors erkannt und benutzt. Die Kraft und Vornehmheit hat der Marmor mit der Bronze gemein, aber er ist weniger abstrakt und lebenswärmer. Was in Bronze nur durch allgemeine schematische Behandlung gegeben werden kann, ge-



Abb. 101. Der Flußgott Kephisos aus dem Westgiebel des Parthenon. London.
Nach Originalphotographie.

stattet der lichte Marmor individuell auszugestalten, Feinheiten, die in Bronze nur durch Ciselierung angedeutet werden können, bringt die Transparenz des Marmors zu wirklicher Erscheinung. Außerdem gestattet er die Anwendung der Farben, welche die Griechen bei keinem Marmorwerk versäumten, und welche die Erscheinung klar gliederte und lebendig machte.

Bei dem traurigen Zustande der Giebelgruppen ist für uns das bedeutendste Stück des Tempelschmuckes der verhältnißmäßig gut erhaltene Fries (Abb. 93—95). Die Hauptmasse der bis auf die Gegenwart geretteten Platten, etwa dreiviertel des Ganzen, befindet sich im Britischen Museum und in Athen, das Fehlende kann aus den Carrey'schen Zeichnungen ergänzt werden. Der Fries umzog in einer Länge von etwa 160 m die ganze Cellawand an ihrem obersten Rande, er bildet

die Borde der als Teppich gedachten Wand. Schon darum mußte das Relief flach sein, aber auch deshalb, weil der Beschauer bei der etwa 10 m hohen Anbringung und dem nicht mehr als 5 m entfernt wählbaren Standpunkt, die oberen Teile des Reliefs sonst nicht hätte sehen können. Unter diesen Umständen ist die Aufgabe fast die eines Malers zu nennen, umsomehr als bei dem Fries wie bei allen Skulpturen die Bemalung wesentlich zur Wirkung beigetragen hat, und doch ist der Fries auch wieder ganz ein Werk der Plastik. Mit dem feinsten Takt sind die künstlerischen Gesetze gerade für diese Art von Flachrelief erkannt und allseitig erfüllt. Der Fries knüpft an Reliefs wie die Aristionstele, welche nur



Abb. 102. Poseidon, Apollon (?), Artemis (?) vom Ostfries des Parthenon. London. Nach Originalphotographie.

als Unterlage für die der Modellierung noch unfähige Malerei dienten, an, verschmilzt die Anforderungen beider Künste ineinander, schafft daraus ein einheitliches Kunstwerk und erhebt es zur höchsten Vollendung.

Zum Vorwurf hat der Festzug der Panathenäen gedient. In Wirklichkeit bewegte sich dieser von der Unterstadt durch die Propyläen herauf, an der Nordseite des Parthenon entlang bis zum Eingang auf der Südseite. Dem entsprechend beginnt der Zug im Friese an der Südwestecke, und der Künstler hat ihn der Länge nach in zwei parallele Hälften geteilt, von denen die eine über die West- und Nordseite, die andre über die Südseite zieht. Die verschiedene Länge wird dadurch möglichst ausgeglichen, daß die Westseite in der Hauptsache die Vorbereitungen zum Zuge schildert. Die Spitzen beider Züge biegen um die Nordost- und die Südostecke und treffen an der Ostseite auf die Mittelgruppen. Dort sind, den Versammelten unsichtbar, die 12 Hauptgötter anwesend gedacht. Daß diese sich nicht auf dem eigentlichen Plan, sondern höher oder weiter zurück befinden, hat der Künstler in genialer gedanklicher Perspektive dadurch angedeutet, daß er die Göttergruppe in der Mitte geteilt und eine Scene, wahrscheinlich die Hauptscene des Festes, die

Übergabe des Peplos, dazwischen geschoben hat. Dadurch, daß an den Seiten jedesmal vier Götter zu einer engern Gruppe zusammengehören, hat der Künstler es dem Beschauer erleichtert, auch die in zwei Hälften gespaltene Mittelgruppe der Götter als ein Ganzes zu erkennen. Diese Mittelgruppe enthält links Zeus, Hera, neben ihr stehend Iris, rechts Athena und Hephästos. Die rechte Gruppe Poseidon, Apollon (?), Artemis (?) (Abb. 102), Aphrodite mit Eros, welcher den Sonnenschirm seiner Mutter hält. Die linke Gruppe Ares (?), Demeter, Dionysos (?) und Hermes. In der Mittelscene nimmt wahrscheinlich der Archon basileus, der oberste Priester, einem Knaben den Peplos, das neue Gewand für das Götterbild, welches der Zug überbringt, ab, seiner Gemahlin tragen zwei Dienerinnen zwei Stühle und Fußschemel zu. Wir sind über die Ceremonien bei der Übergabe des Peplos nicht genau genug unterrichtet, um diese Scene ihrem vollen Inhalt nach zu verstehen. Zu beiden Seiten der Götter stehen athenische Männer in ruhiger Unterhaltung, den Zug erwartend. Einer der äußersten macht die andern durch Winken aufmerksam, daß die Spitze schon eingetroffen ist, andre sind den Heranschreitenden entgegen getreten und sprechen mit ihnen oder nehmen ihnen Opfergeräte ab. Den Zug eröffnen, räumlich



Abb. 103. Reiter vom Nordfries des Parthenon. London.
Nach Originalphotographie.

auf die beiden Enden des Ostfrieses verteilt, aber nebeneinander gedacht, Jungfrauen mit Opferkannen und -schalen, dann folgen am Nord- und Südfries die Opfertiere, ruhig gehend oder sich gegen die Fessel sträubend, mit ihren Führern. Daran schließt sich nördlich eine Reihe von Jünglingen mit Schüsseln und gefüllten Amphoren, hinter ihnen geht ein Musikchor mit Pfeifen und Lauten. Das übrige entspricht sich auf beiden Seiten: Zweigtragende Greise in ihrer ruhigen Würde, edle Zwei- und Viergespanne, kaum gezügelt von den Wagenlenkern, die durch Zugführer zur Ruhe ermahnt werden, letztere das Vorwärtsstreben der übrigen angenehm unterbrechend. Den größten Bestandteil aber machen die nun folgenden Reiter (Abb. 103) aus, der Stolz und die Freude von Attika. In Gliedern zu sechsen reiten sie in kurzem Paradegalopp, in idealer Reliefperspektive die hintersten vorgezogen, so daß man an der Reihe schräge entlang sieht und jeder einzelne zur Darstellung kommt. Es ist, als wenn man die Köpfe der Pferde und der Männer durcheinander wogen sähe, das Getrappel der Hunderte von Pferdebeinen hörte, die genialste Reliefdarstellung eines Reiterzuges. Die letzten sind noch gar nicht aufgesessen und machen sich erst zurecht, überleitend zu dem Vorbereitungsplatz auf der Westseite. Hier sind die Jünglinge dabei, sich zu bekleiden, ihre Pferde herbeizuführen, aufzusitzen und die unruhigen Tiere zu bändigen.

Welch schwierige Aufgabe, ein so langes, gleichmäßiges Band mit einem Festzuge zu schmücken, und *wie* gelöst! Große, einheitlich behandelte Abschnitte sind geschaffen durch die Versammlung der Götter, die Erwartenden, die Mädchen, die Opfertiere, die Fußgänger, die Wagen, die Reiter, die sich Vorbereitenden; gedrängte Gruppen wechseln mit lockern. Innerhalb der Abschnitte und im ganzen rollt sich ein wahrhaft unerschöpflicher Reichtum von Motiven in Stellung und Gewand vor unsern staunenden Blicken auf. So variiert Shakespeare in einer langen Reihe von Sonetten den einzigen Gedanken, daß sein Freund sich vermählen möge, damit ein Abbild seiner Schönheit auf Erden bleibe, und ist damit in jeder Zeile neu, zum Schluß aber hat man die Empfindung, der Dichter hätte dasselbe noch auf unendlich mal neue Weisen sagen können; so hat Raphael mit seinen Schülern die unbegrenzte Fülle von Dekorationsmotiven in den vatikanischen Loggien erfunden. Unermüdlich ist in dem Fries des Phidias der verschiedenartige Wechsel von Körper und Gewand, von Mensch und Pferd. Wie klingen die nackten Teile mit ihrer einfach-großen Modellierung und die viel- und schmalfaltigen Gewänder zusammen, wie sind Pferde und Reiter ineinander verwachsen! Nur selten wieder ist von einem Künstler die Herrlichkeit eines Menschen zu Pferde so groß erschaut worden. Welche Harmonie in jeder Stellung und Bewegung, wie unabsehbar reich, und doch wie wohlthuend und beruhigend. Vollkommen geschlossen, in sich selbst ruhend, durchflutet von unzerstörbarer Harmonie war die Seele des Künstlers. Schon in den langen Reihen des Zuges glaubt man das Höchste an Vornehmheit geschaffen, aber doch wird dieses noch überboten durch den Adel der Götter. Kaum ein Attribut charakterisiert den einen oder den andern; gemächlich, fast lässig sitzen sie da, und doch wie ganz herausgehoben aus der Fülle der übrigen Gestalten durch ihr inneres Wesen, eine wahrhaft erlauchte Versammlung. „Ewig klar und spiegelrein und eben, fließt das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin.“ Das sind wahrhaft die seligen Götter, frei von jeder irdischen Belastung, erhaben über den Zufälligkeiten des irdischen Lebens in allseitiger vollendeter Schönheit, Freiheit und Größe!



Abb. 104. Marmorstatuette der Athena, beim Varvakeion zu Athen gefunden. Kopie der Athena Parthenos des Phidias. Athen.

Mitten zwischen diesen Arbeiten, an denen ihm viele fleißige Hände halfen, schuf Phidias das **Goldelfenbeinbild der Parthenos** für das Innere des Tempels.

Eine große Anzahl von Nachbildungen auf Münzen, Reliefs, in Statuen und Statuetten vermitteln uns eine gute äußere Anschauung dieses Werkes, lassen uns aber über die künstlerische Wirkung fast völlig im Dunkeln. Mathematische Treue in der Wiedergabe des Originals strebt die große Statue des Antiochos in der Sammlung Ludovisi zu Rom an, aber ihre trockene Nüchternheit kann die Vorstellung von dem Original für ein ungeübtes Auge nur verwirren. Nicht besser steht es mit der kleinen Statue, welche 1888 bei dem Varvakeion zu Athen gefunden wurde, aber sie ist unentbehrlich, weil sie uns über die Einzelheiten genau orientiert (Abb. 104). Eine gute Nachbildung des Kopfes findet sich auf der Gemme des Aspasios zu Wien (Abb. 105; der Verfasser verdankt die Vorlage zu dieser Abb. der Güte des Herrn Prof. Löschcke), die in der Zeit des Kaisers Augustus geschnitten worden ist, in der Absicht, eine genaue Kopie der Parthenos zu liefern. Die Göttin stand voll gerüstet ruhig da, die Aegis über der Brust, auf dem Helm drei Büsche, welche von einer Sphinx und zwei Flügelpferden getragen wurden, die aufgeschlagenen Backenklappen waren mit Reliefs von Greifen verziert. Über dem vordern Helmrand waren, in der Varvakeionstatuette ausgelassene, Tierköpfe angebracht. Die linke Hand stützte die Göttin auf den niedergesetzten Schild, der im Innern mit dem Gigantenkampf, außen mit der Amazonenschlacht verziert war. Neben dem Schild ringelte sich die Erechthoniosschlange, das Symbol des attischen Volkes, das sich in den Schutz der Göttin begeben hat. Auf der Rechten trug sie die ihr zugewendete (!) Nike. Die stützende Säule war auch im Original vorhanden. An ihre linke Seite war der Speer gelehnt. Die Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampf der Lapithen und Kentauren, verziert. Auf der Basis war die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt. Die nackten Teile bestanden aus Elfenbein, Gewand und Waffen aus Gold. Das Werk war etwa 12 m hoch. Der angeführte Reliefschmuck bedeutet, daß die Göttin auf der Seite von Recht und Gesittung kämpft, daß sie aber nach dem Kampf die Waffen niedersetzt und zur Göttin der Weisheit und jeder Kunstfertigkeit wird. Ist es nicht, als wenn der Künstler hierin hätte den Staatsgrundsatz des Perikles aussprechen wollen: Wenn es notwendig ist, mit den Waffen eintreten für die Erhaltung der Kultur, aber höher noch sind die kunstvollen Werke des



Abb. 105. Gemme des Aspasios in Wien, nach einem Gipsabguß um das doppelte vergrößert.

Friedens? (Amelung.) Die kräftigen, gedrungenen Gesichtsformen charakterisieren vortrefflich die thätige Helferin der Menschen. Die spätere Kunst aber hat an das mehr Geistige der Athena Lemnia angeknüpft, und deren schmale Gesichtsform wiederholt, dabei leider den weiblichen Reiz ausstoßend. Den besten Eindruck von der Majestät des Goldelfenbeinbildes gibt die ganz kleine Statuette, welche von Ch. Lenormant 1859 in Athen entdeckt wurde.

Ein drittes Goldelfenbeinbild, eine Aphrodite Urania, soll Phidias für Elis gearbeitet haben. Eine zweite Aphrodite Urania, von Marmor, befand sich in Athen. Im Wettstreit mit andern schuf er, wie wir gesehen haben, eine Amazone. Fügen wir noch den zweidrittel lebensgroßen Diadumenos Farnese im Britischen Museum (Abb. 106) hinzu, die Marmorwiederholung eines Bronzeoriginals, so haben wir alles, was wir ihm mit Sicherheit zuweisen können. Das ruhige Stehen dieser Statue paßt viel besser zu dem Motiv als das Innehalten im Schreiten bei Polyklet, und wenn wir die beiden Körper vergleichen, so finden wir hier nicht mehr Flächen schematisch hart nebeneinander gesetzt, sondern die Übergänge und Verbindungen sind gefunden, alles verfließt zu einer einzigen Melodie. Auch hier also haben wir wieder die selbstverständlich beste Lösung der Aufgabe.



Abb. 106. Diadumenos Farnese. Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Phidias. London. Nach Gips.

Blicken wir nun noch einmal auf den großen Zeitgenossen des Phidias, auf Sophokles. Die Kunst dieses Dichters ist allseitig reif und durchdacht. Seine Stücke sind kunstvoll verflochtene Dramen, in denen die Gegensätze aufeinander schlagen. Ein reiches, vielgegliedertes Ganze ist geschaffen, eine ganze Welt zusammengefaßt, die Charaktere haben alle Zufälligkeiten abgestreift, aus ihrem innersten Wesen sind sie folgerichtig entwickelt, jede Gestalt ist ein ganzer Mensch. Diese einfache und große Form aber hat ein hoch gebildeter Geschmack allseitig mit Schmuck umkleidet. Ein frischer Hauch von Leben und Jugend durchdringt jede Schöpfung. Ganz dieselben Worte können wir auf

die Kunst des Phidias anwenden. In dem Drama „Elektra“ des Sophokles hat Klytemnästra einen Traum. Es deucht ihr, Agamemnon sei in das Leben zurückgekehrt und habe sein Scepter in den Boden des Hauses gepflanzt, daraus sei in schnellem, blätterrauschendem Wachstum ein Baum entsprossen, welcher das ganze Land überschattet habe. So erwuchs auf attischem Boden die Kunst des Sophokles und des Phidias. Glückliches Volk, das im Schatten ihres prangenden Laubes sich erquicken und begeistern durfte!

Wann Phidias sein reiches Leben beschlossen hat, wissen wir nicht. Verworrene Überlieferungen über seinen Tod sind von den späteren Griechen aufgezeichnet worden. Es heißt, die Feinde des Perikles dachten in ihm den großen Staatsmann zu treffen und klagten ihn betrügerischer Unterschleife an. Er sei ins Gefängnis geworfen und an Gift gestorben.

5. Die Weiterentwickelung der Plastik unter dem Einfluß der großen Meister.

A. Attika.

Das, was die überragende Bedeutung des Phidias ausmacht, läßt sich nicht lehren, und doch erfahren wir aus den antiken Quellen und sehen in erhaltenen Werken, daß in Athen neben und nach ihm eine rege und vielvermögende Kunstübung bestand. Daraus erkennen wir die bevorzugte Begabung des attischen Volkes für die bildende Kunst, welche Phidias nur zur erhabensten Spitze einer Vielzahl großer Erscheinungen macht, andererseits sehen wir, daß dieser strahlende Genius belebende Anregung nach allen Seiten sprühte, außerdem aber haben wir Grund, in Myron den eigentlichen Lehrmeister der folgenden Epoche zu erblicken. Myrons gesunde Tüchtigkeit hob die Allgemeinheit des Könnens, und das Beispiel der monumentalen Idealität des Phidias bewirkte, daß die Kunst sich längere Zeit auf einer der seinen ähnlichen Höhe der Auffassung erhielt.

Zwei Künstler werden Schüler des Phidias genannt: Alkamenes und Agorakritos. Beide sind hauptsächlich Götterbildner. In der archaischen Zeit hatte man lange an den Götterstatuen altertümlicher Form festgehalten, auch jetzt noch gab man diese nicht auf, aber daneben kam doch der Grundsatz zum Durchbruch, daß die höchste Kunst für die Götterbilder nur gerade gut genug sei, und Götterstatuen wurden zu einer Hauptaufgabe der Künstler. Der Name des Alkamenes gehört zu den besten der griechischen Kunst.

Sein berühmtestes Werk scheint eine Aphrodite von Marmor gewesen zu sein, zubenannt „in den Gärten“. Neuerdings ist von Reinach und Furtwängler dieses Werk in einer in mehreren Kopien erhaltenen Aphrodite vermutet worden, welche mit einem durchsichtigen Florgewande bekleidet ist und das Himation von hinten her über die nackte Schulter zieht. Das beste Exemplar stammt aus Fréjus und befindet sich im Louvre (Abb. 107). Zum erstenmal scheint hier der Kunst der volle Reiz des nackten weiblichen Körpers aufgegangen zu sein, aber da der Künstler es nicht wagt die Göttin völlig unbekleidet darzustellen, führt er sie wenigstens in durchscheinendem Gewande vor und läßt uns die Gliederpracht des blühenden Weibes unter dieser leichten Hülle genießen. Wahrscheinlich

haben wir eine Kopie einer Arbeit des Alkamenes auch in dem schönen weiblichen Kopf des Berliner Museums Nr. 608. Neu war Alkamenes in der Bildung der dreigestaltigen Hekate; vielleicht geht der Grundgedanke dreier mit dem Rücken an einen gemeinsamen Pfeiler gelehnten Gestalten, die in vielen Exemplaren vorliegen, auf ihn zurück. — Auch der oft wiederholte, dem Zeusideal verwandte Asklepiostypus ist wohl von ihm geschaffen worden, ebenso die Gestaltung des Hephästos, wie er in späteren Bildwerken erscheint, am schönsten in der Büste des Museums Chiaramonti im Vatikan. Das Hinken des Gottes läßt sich sogar an dem etwas verzogenen Gesicht erkennen. — Wahrscheinlich mit Recht hat Kekulé den stehenden Diskobol der Sala della Biga des Vatikan auf Alkamenes zurückgeführt (Abb. 108). Es ist ein bemerkenswertes Gegenstück zu dem Diskuswerfer des Myron. Der Jüngling ist im Begriff, seine Stellung zum Abschleudern der Scheibe zu wählen, noch hält er den Diskus in der Linken, aber im nächsten Augenblick wird er ihn in seine Rechte hinüber nehmen und zum Wurf ausholen. Im Gegensatz zum Diskobol des Myron ist hier nicht ein toter Punkt, sondern ein fruchtbarer Moment gewählt. Dieser Jüngling hat nämlich das geistige Bild des Kommenden in sich, und weil er den Diskus möglichst gut schleudern will, sucht er mit Sorgfalt den geeigneten Stand. Er muß noch eine Reihe verschiedener Bewegungen machen, ehe es zum wirklichen Schleudern kommt, aber wir empfinden bei Kenntnis der zum Diskuswerfen nötigen Handlung das Folgende ganz unmittelbar: der Jüngling braucht nur in derselben Willensrichtung, die hier das geistig einende Band aller Bewegungen ist, zu bleiben. Dagegen beim Diskobol des Myron sind nicht nur alle vorbereitenden, im Beschauer geistige Spannung erzeugenden Bewegungen schon vorüber, indem er mitten in der Handlung des Wurfes ist, und das wieder Vorbewegen des Armes ist so selbstverständlich und notwendig, daß es keine Spannung mehr erzeugt, sondern der Diskobol muß auch im nächsten Augenblick das Entgegengesetzte wollen von dem, was er eben gethan hat, nämlich den Arm statt rückwärts vorwärts schleudern. Die Erwartung, die beim Diskobol des Alkamenes im Beschauer auf den Beginn der eigentlichen Handlung erregt wird, ist ein geistiges Element, welches wie auch der Kopftypus auf den Einfluß des Phidias hinweist, und den Fortschritt der Kunst gegenüber Myron bedeutet.



Abb. 107. Aphrodite von Fréjus. Paris. Louvre.
Nach Originalphotographie.

Agorakritos soll in einem besonders vertraulichen Verhältnis zu Phidias gestanden haben, an seiner berühmtesten Statue der Nemesis zu Rhamnus hat ihm Phidias geholfen, Fragmente des Kopfes der Statue und ihrer Basis sind erhalten. Sein Zeus in Koroneia war als finsterer Gott aufgefaßt, der gleichzeitig über die Unterwelt gebietet.

Auch einige direkte Schüler Myrons vermögen wir zu erkennen. Sie betonten vorwiegend die körperliche Erscheinung und weniger den geistigen Gehalt. Unter ihnen ist Myrons Sohn Lykios, etwa 475 geboren, bis etwa 420 nachweisbar. Sein Hauptwerk arbeitete er für die Apolloniaten, als Weihgeschenk nach Olympia, eine Gruppe, welche den Sieg Achills über Memnon zum Gegenstande hat, nach dem uns verlorenen Epos des Arktinos von Milet. Die Figuren waren auf halbkreisförmiger Basis aufgestellt, in der Mitte thronte Zeus angefleht von den beiden Müttern der Kämpfer, Thetis und Eos, um Sieg für ihre Söhne; diese selbst standen auf den äußersten Flügeln zum Angriff bereit, zwischen ihnen und der Mittelgruppe griechische und troische Helden. Über seine Reiter am



Abb. 108. Diskobol der Sala della Biga im Vatikan.
Nach Originalphotographie.

Aufgang zur athenischen Burg vergl. S. 28. Bei Lykios und einem andern mit Myron zusammenhängenden Künstler Styppax aus Kypros treten auch Anfänge der Genrebildnerei in Erscheinung, aber wie bei dem Dornauszieher noch nicht um ihrer selbst willen, sondern zu einem bestimmten Zweck. Lykios bildete nämlich zwei Knaben, von denen der eine ein Weihwasserbecken trug und der andre bemüht war, erlöschendes Feuer wahrscheinlich in einem Räuchergefäß anzublasen. Da geweihtes Wasser und Weihrauch beim heidnischen Gottesdienst ganz in derselben Weise gebraucht wurden wie in der katholischen Kirche, dienten diese beiden Bilder jedenfalls als Weihgeschenke. Ebenso war es mit dem Eingeweideröster des Styppax, einem Sklaven, welcher den Bratspieß mit den daran steckenden Eingeweiden über das Feuer des Altares hielt.

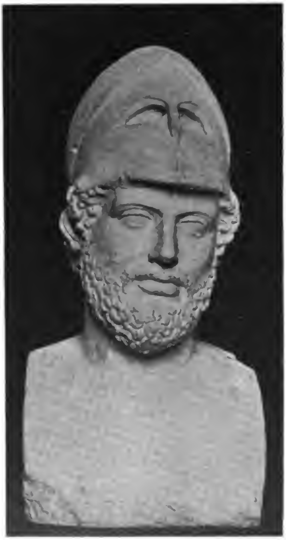


Abb. 109. Büste des Perikles. Kopie nach Kresilas. London. Nach Gips.

Auch Strongylion wird sich an Myron angeschlossen haben, denn er war berühmt als Meister der Form, und seine Werke verrieten keinerlei idealen Gehalt. Er zeichnet sich auch als Tierbildner aus. Seine Amazone erhielt den Beinamen der Schönschenkeligen; vielleicht besitzen wir eine Kopie nach ihr in der Bronzestatuette einer reitenden Amazone aus Herkulaneum, jetzt in Neapel. Bis in die Römerzeit blieb er in hoher Schätzung, denn Brutus, der Mörder Cäsars, begeisterte sich für einen von ihm verfertigten Knaben, und Nero führte seine Amazone mit sich. Eine sonderbare, übrigens öfter wiederkehrende Aufgabe war „das trojanische hölzerne Pferd“, aus dessen Rücken die griechischen Helden hervorschauten, in Erz zu bilden als Weihgeschenk auf der athenischen Burg.

Neben diesen stehen andre Künstler, die an eine ältere Richtung anknüpfen, wie Praxias, der Schüler des Kalamis und Verfertiger der nach seinem Tod von Androsthenes vollendeten delphischen Giebelgruppen. Andre Künstler sind selbständig. Unter den letzteren begegnen wir bedeutenden Namen. Einen solchen hatte Kresilas.

Er ist der Bildner der Periklesherme, von der mehrere Exemplare vorhanden sind, das bestgearbeitete im Vatikan, während die etwas geneigte Kopfhaltung an dem nie gebrochenen Londoner Exemplar richtiger ist (Abb. 109). Das Original war von Bronze, streng stilisiert und gab die Ähnlichkeit nur im allgemeinen. Plinius bemerkt, an diesem Werk könne man erkennen, wie die Kunst edle Menschen noch edler mache. Die feinen Züge sind bestimmt geschnitten, der sinnende Blick ist beschattet, ruhige Würde, scharfer

Verstand und Edelsinn sprechen sich in dem Kopf aus. Perikles trägt den Helm, weil er seine Herrschaft unter dem bescheidenen Titel eines Feldherrn ausübte. Das Werk ist sehr liebenswürdig, aber wir hätten gewünscht, die Züge gerade dieses Mannes in einer großartigeren Auffassung zu besitzen. — Mit der künstlerischen Arbeit an der Periklesherme



Abb. 110. Athena von Velletri. Paris. Louvre. Nach Originalphotographie.

ist nach Furtwänglers Hinweis nahe verwandt ein Athenatypus, dessen bestes Exemplar die kolossale Athenastatue von Velletri im Louvre ist (Abb. 110). Eine gute Wiederholung des Kopfes ist die sog. Athena Albani in München, das Original war von Bronze. Der Vergleich ist besonders erleichtert, da die Züge des Perikles so regelmäßig sind, daß sie an ein Idealbild heranstreifen. Namentlich die Bildung der Augen mit den dicken, scharf geschnittenen Lidern und des Mundes mit den kräftigen Lippen, ist beiden gemeinsam. Beide tragen denselben Helm ganz in derselben Weise. Ergänzt sind an der Statue nur die Hände und der rechte Unterarm. Mit der Rechten, die dem Körper etwas mehr genähert war, stützte sie die Lanze auf, in der Linken trug sie wahrscheinlich die Nike. Die Faltengebung und die Art, wie der Mantel umgeschlungen ist, sind sehr viel mehr studiert

als bei Phidias, auch die Stellung hat bei weitem nicht die sichere Freiheit und schöne Harmonie, welche den Werken des Phidias und seines Kreises eigen sind, aber dennoch ist eine großartige Würde ohne alles Pathetische erreicht, wie es der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts entspricht. Nach diesem Werk erscheint Kresilas als ein selbständiger Künstler, der weder von Myron, noch von Phidias beeinflußt ist. Weniger freischaffende Genialität als verständiges Talent ist ihm eigen. Jede Linie und jede Form ist wohl überlegt. Der Typus des schmalen, fein geschnittenen Gesichtes hat keine Verwandtschaft mit der Parthenos, sondern eher mit der Lemnia. Im geistigen Charakter aber ist die Athena des Kresilas von beiden gänzlich verschieden. Sie hat weder die gedrungene Kraft der Parthenos, noch die Zartheit und Anmut jungfräulicher Keuschheit bei der Lemnia. Bei Phidias ist die Göttin menschlich warm erfaßt, bei Kresilas ist sie die abstrakte Göttin der Weisheit, und ihre nüchterne und kühle Verständigkeit ist das Vorbild für alle spätern Athenabildungen geworden, während die Werke des Phidias ohne Nachfolge blieben. — Den aus der Athena und der Periklesbüste abgeleiteten Kunstcharakter finden wir in der Amazone des kapitolinischen Typus (vergl. unter Polyklet, S. 120). Auch sie ist studiert und sorgfältig überlegt, nicht aus frischer, warmer Schaffenskraft geboren.

Dem damaligen Künstlerkreise würde auch ein Mann angehören, den die Wissenschaft erst kürzlich geglaubt hat als eine gesonderte Persönlichkeit erkennen zu müssen. Es ist Praxiteles der ältere, der von den antiken Schriftstellern nicht unter dieser Bezeichnung erwähnt wird und welcher der Großvater seines jüngern berühmten Namensgenossen sein soll. Man nimmt an, daß seine Werke sich unter den von den Alten bei Praxiteles dem jüngern genannten befinden, und scheidet für ihn Götterbilder und Giebelgruppen aus. (Vergl. bei Kalamis S. 76).

Eine bedeutende Stellung nahm Kallimachos ein. Nur zwei Werke von ihm werden genannt, aber zahlreiche Urteile der Alten sind überliefert. Am ausführlichsten charakterisiert ihn Plinius mit den Worten: „Von allen Künstlern ist Kallimachos durch seinen Beinamen am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb Katatexitechnos zubenannt, bemerkenswert als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maß halten soll." Nach andern Berichten hatte er bei seinen Arbeiten ganz besonders stark den Bohrer angewendet, um tiefe und scharfe Einschnitte beim Gewand oder beim Haar zu machen, und einzelne Partien zu unterhöhlen. Damit stimmt, daß er das korinthische Kapitäl erfunden haben soll, das in der That nur mit reichlicher Anwendung des Bohrers zu arbeiten möglich ist.

Das sind die Künstlerpersönlichkeiten, welche neben und nach Phidias und Myron in Athen hervortreten. Unter den erhaltenen Werken, die wir nicht mit bestimmten Künstlernamen in Verbindung bringen können, nehmen die erste Stelle ein eine Anzahl monumental dekorativer Skulpturen, die zum Schmuck von Tempeln dienten. Im Nordwesten der Akropolis erhebt sich als besterhaltener Tempel das sog. Theseion, wahrscheinlich der Tempel des Herakles in Melite. Die Giebelgruppen sind verloren, dagegen sind die Metopen und die beiden Friese über Pronaos und Opisthodom noch am Gebäude.

Nur 10 Metopen an der Ostfront und die anstoßenden je 4 an der Südseite sind mit Reliefschmuck versehen, die ersteren führen Thaten des Herakles, die letzteren des Theseus vor. Es ist belehrend, die Metope mit Theseus bei der Bändigung des marathonischen Stieres mit der Metope des Zeustempels zu Olympia zu vergleichen, welche Herakles im Kampfe mit dem kretischen Stier zeigt. Bei letzterer verläßt sich der Held allein auf seine körperliche Kraft, am Theseion dagegen tritt das mehr Geistige



Abb. 111. Vorderer Fries am sogenannten Theseion zu Athen. Nach Gips.

einer entwickelten Kultur hervor, indem Theseus mit mehr Kunst und Geschicklichkeit zu Werke geht. Er ist augenscheinlich mit dem wilden Tiere eine Strecke weit mitgelaufen, bis sich eine Erhöhung des Bodens ihm dargeboten hat, auf diese stemmt er den rechten Fuß, und drückt das linke Knie gegen den Hals des Tieres, den Kopf faßt er mit beiden Händen.

Bei dem hinteren Fries, welcher den Kampf der Lapithen und Kentauren zum Gegenstande hat, zeigt sich die seltsame Erscheinung, daß zwei Gruppen den Metopen des Parthenon fast genau entlehnt sind, nur in freierer Behandlung, und zwar die erste und die letzte der Reihe. Auch in andern finden sich Anklänge. Die Folge davon ist, daß der ganze Fries in unzusammenhängende Gruppen zerfällt, von denen sich von der Mitte aus immer je zwei und zwei nach Figurenzahl und durch den Gegensatz der unterliegenden Partei entsprechen. Die Frauen, um welche sich der Kampf dreht, sind ausgelassen. Bemerkenswert ist die Gruppe, in welcher zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Kaineus durch einen Felsblock zu zerschmettern suchen. Weit besser in der Komposition und in der Arbeit ist der vordere Fries (Abb. 111), welcher etwas länger ist, weil er sich nicht auf den Raum zwischen den Anten beschränkt, sondern über diese nach beiden Seiten hinausgreift. Gegenstand ist wahrscheinlich der Kampf des Theseus gegen die wilden Söhne des Pallas, die in den Schluchten des Gorgettos hausten und durch Schleudern von Felsstücken kämpften. Außerordentlich geschickt ist es angeordnet, daß die zweimal je drei zuschauenden Götter über den Anten sitzen, und so die architektonischen Ruhepunkte mit den Ruhepunkten der Komposition zusammenfallen. In der Mitte zwischen ihnen spielt sich der eigentliche Kampf ab, außerhalb einerseits die Fesselung eines Gefangenen, andererseits die Fortführung eines solchen und die Errichtung eines Tropaion (?). Die einzige Figur der Mittelscene, welche ein Gewandstück hat, ist Theseus; er verteidigt sich gegen drei Steinschleuderer, und in seiner einfach-großartigen, edeln Bewegung ist seine Überlegenheit gegenüber der rohen Naturkraft der Pallantiden gekennzeichnet. Unter allen athenischen Skulpturen kommt dieser Fries dem monumentalen Stil des Parthenon am nächsten. Die zuschauenden Götter streifen wenigstens in ihrer Vornehmheit an diejenigen des Parthenonfrieses, und in den Kämpfern ist ein seltenes Maß von treffendem Ausdruck erreicht. Man beachte auch den gefesselten Gefangenen. Wie der nackte Körper des Theseus sich von dem nachschleppenden Gewande abhebt, und wie der Tote vor ihm daliegt, das erinnert an die (Abb. 96 und 97) abgebildeten Parthenonmetopen. Schon bei dem hintern Fries sind wir auf die der Myronischen Richtung verwandten Parthenonmetopen verwiesen worden, und auf das Vorbild des Myron deutet auch die Körperbehandlung der nackten Kämpfer im vordern Fries; wir begegnen derselben Formenanschauung wie beim Diskobol. Hier sei noch einmal daran erinnert, daß sowohl der Diskobol als auch die Marsyasgruppe wie für Hochrelief gedacht sind, daher wird die Beeinflussung wirklichen Reliefs um so erklärlicher. Als Gesamtergebnis stellt sich heraus, daß der vorzüglichste Teil des Skulpturenschmuckes an diesem Tempel ein schönes Beispiel dafür ist, wie das Vorbild des Phidias und Myron vereinigt wirkten.

Zu den für immer mustergiltigen Werken der griechischen Kunst gehören die Karyatiden von der südlichen Vorhalle des Erechtheions. Fünf stehen noch, zum Teil wieder aufgerichtet, an ihrem Platze, eine ist durch Lord Elgin in das Britische Museum überführt worden (Abb. 112) und am Erechtheion durch einen Abguß ersetzt. Seit den Perserkriegen kam es häufiger vor, daß menschliche Gestalten an Gebäuden als architektonische Träger verwendet wurden, aber ebenso wie es damals keine reinen Genrefiguren gab, so wurden auch diese Figuren nicht ohne tiefere Bedeutung verwertet. In der Regel stellen sie Personen dar, welche in irgend einer Beziehung zu dem betreffenden Gebäude standen. So haben wir in den Karyatiden vom Erechtheion attische Mädchen zu erblicken, die im Dienst der Göttin Athena waren; wie ihnen die Ehre zu teil wurde bei Handlungen zur Verherrlichung der Göttin, z. B. im Panathenäenzuge, mitzuwirken, so dürfen ihre Abbilder hier die Decke einer Vorhalle des Gotteshauses tragen. Der Name Karyatide kommt in unserer Überlieferung zum erstenmal in der zweiten

Hälfte des 4. Jahrhunderts vor. Er stammt jedenfalls von einem berühmten Beispiel architektonisch verwerteter Mädchengestalten in der kleinen Stadt Karyä im Peloponnes. In der uns inschriftlich erhaltenen Baurechnung des Erechtheions werden sie nur ganz allgemein *κόραι* Mädchen genannt; wir dürfen daraus nicht schließen, daß dieses ihr technischer Name war (Wolters).



Abb. 112. Karyatide vom Erechtheion. London. Britisches Museum
Nach Brunn, Denkmäler.

Die Mädchen sind an die Stelle der Säulen getreten, und ihre Last ist möglichst erleichtert, indem im Gebälk der Fries fortgelassen ist. Wie die Säulen sind sie untereinander alle bis auf Kleinigkeiten gleich, nur daß bei den links von der Mitte stehenden das linke, bei den andern das rechte das Standbein ist, damit die Außenlinien vertikal sind; durch das Spielbein aber wird eine wohlthuende Milderung der strengen architektonischen Erscheinung erzielt: die an beiden Seiten herabhängenden Flechten bewirken eine Verstärkung des Halses wenigstens der Idee nach. In der Gewandung ist möglichst die Senkrechte betont, mit besonders feinen Mitteln am Oberkörper, deshalb liegen auch die Arme eng am Körper an. Das Kapitäl auf den Köpfen ist nach jonischen Einzelformen frei für den Zweck erfunden. Das beste natürliche Vorbild hatte der Künstler in den Wasser auf dem Kopf tragenden Mädchen, wie man sie noch heute in allen südlichen Ländern sieht; die ruhig einherschreitenden Gestalten bewegen sich nur in den Hüften, und das verleiht ihnen eine stolze und edle Haltung. Will man sich die großartige Freiheit der athenischen Karyatiden innerhalb ihrer Funktion besonders zur Anschauung bringen, so vergleiche man die Telamonen vom Zeustempel zu Akragas (Girgenti) in Sicilien. Dort trugen nackte männliche Gestalten in langer Reihe an der innern Oberwand der Cella die Deckbalken. Schon ihre Vielzahl deutet auf Sklaven, noch mehr aber die gewaltige Anstrengung, mit welcher sie, die Arme erhoben, auf Kopf und Ellbogen die Last tragen. Sie sind unselbständig an Pfeiler gelehnt, während die athenischen Mädchen Einzelstatuen sind. Dort geknechtete, mühsam



Abb. 113. Platte vom Fries des Athenaniketempels auf der Akropolis zu Athen.
Kampf um einen Gefallenen.

arbeitende Menschenkraft, hier der freie und edle Mensch, welcher sich gern der Ehre des göttlichen Dienstes unterzieht; von neuem ein Spiegelbild der großartigen Zeit, welche in der freiwilligen Erfüllung sittlicher und künstlerischer Gesetze die schönste Freiheit erkannte.

Ehe wir die geringen Reste des Erechtheionfrieses betrachten, wenden wir uns zum Fries des kleinen Niketempels auf der Burg. Zum größten Teil ist er an seinen Ort wieder eingefügt worden, einige Platten befinden sich im Britischen Museum, wenige sind verloren gegangen.

Die Anordnung steht nicht ganz fest, doch ist soviel sicher, daß der Vorderseite die Götterversammlung angehört, den beiden Langseiten der Kampf zwischen Griechen und Persern und der Rückseite der Kampf von Griechen gegen Griechen. Wahrscheinlich bezieht sich die Darstellung auf die Schlacht von Platää, in der Griechen auf persischer Seite stritten, die Götter beraten wohl über den Ausgang der Schlacht. Die Beispiele vom Parthenonfriese und vom sog. Theseion hatten die Einführung von Göttern üblich gemacht. Der Gegensatz zwischen der ruhigen Erscheinung der Götter und den wild bewegten Kampfscenen war so wirkungsvoll, daß die Künstler sich dieses Motiv nicht gern entgehen ließen. Es ist Hochrelief wie beim sog. Theseion; die Kunst hat nach dem Parthenonfries kein mehr mit so bescheidenen Mitteln wirkendes Relief geschaffen. Auch macht sich bei dem Nikefries fortschreitende Kühnheit bemerklich: Die dargestellten Momente sind oft ganz flüchtig, z. B. das Herabsteigen eines gefangenen Persers von seinem stürzenden Pferd. Die Gruppen sind figurenreich und der Streit heftig. Besonders bemerkenswert ist der Kampf um einen Gefallenen (Abb. 113) wegen des Vergleichs mit Ägina, dort „lebendes Bild“, hier gespannte Wirklichkeit. In der größern Berechnung auf die Betrachtung aus der Ferne und in der Ausfüllung der Lücken durch fliegende Gewänder zeigt die Kunst, daß sie ihrer Wirkung sicherer und daher sorgloser geworden ist.

Noch weiter geht die mit Nikefiguren geschmückte Balustrade, welche sich um das Tempelchen gegen den Abhang herumzog. Schon der Gedanke, die eine Nike, welche die Kunst bis dahin kannte, zu vervielfältigen, verkündet den Geist einer neuen Zeit.

Die schönen, langgewandeten Gehilfinnen der siegverleihenden Athena sind damit beschäftigt, Throphäen aufzubauen und Opfertiere herbeizuführen. Nur wenig ist erhalten, denn bei dem Sturz in bedeutende Tiefe ist das meiste zerschellt. In diesem Werk ist das Gewand zur vollen Herrschaft gelangt. Während nämlich bei den Parthenonskulpturen des Phidias ein künstlerischer Gegensatz zwischen den bekleideten und den nackten Körperteilen wirkte, sind hier die Niken ganz bekleidet, und der nackte Körper scheint überall durch die wie naß anliegenden Gewänder hindurch, es ist nicht ein Gegensatz in großen Partien, sondern überall im einzelnen zwischen den zusammengeschobenen und gehäuften Falten und den einfachen Flächen des durchscheinenden Körpers. Bei der Aphrodite des Alkamenes glüht der Körper durch das dünne, in bescheidene Falten geschobene Gewand in einheitlicher Größe hindurch, bei den Niken dagegen ist ein beständiger Kampf zwischen Gewand und durchscheinendem Körper, bei welchem bald das eine, bald der andre siegt,

und doch ist der Eindruck nicht unruhig: das kommt daher, daß auf diesem Werke wie auf wenigen andern ein Abglanz Phidiasischer Harmonie und Schönheit liegt und es zu einem der schönsten des Altertums stempelt. Die volle Melodie des Phidias hat nichts von ihrer Milde verloren, nur das Tempo ist rascher und der Vortrag rauschender geworden. Vielfältig gewunden fliegt das Gewand um die Nike, welche das Opfertier führt, künstlich balanciert ihre Gefährtin (Abb. 114), welche, ohne das Gerät aus der Linken zu legen, mit der Rechten das gelöste Sandalenband an ihrem Fuß befestigt; wie Wasserkaskaden über Stufen fließt ihr Gewand über ihre Glieder. Hätte sie nicht Flügel, vermittelst deren sie sich auf der Luft halb schwebend hält, die Stellung würde peinlich gekünstelt sein, wie man an einem späten Relief in München sehen kann, welches die Figur ohne Flügel wiederholt.


Abb. 114. Nike von der Balustrade neben dem Athenaniketempel auf der Akropolis. Athen. Nach Originalphotographie.

Verwandt mit diesen Arbeiten sind die geringen Reste vom Fries des Erechtheions. Den Sinn der Darstellung können wir nicht mehr enträtseln. Die Reliefsiguren waren aus weißem Stein besonders gearbeitet und auf schwarzen Grund aufgelegt. Die Baurechnung zeigt uns, daß viele Marmorarbeiter daran beschäftigt waren, die einzelnen Stücke nach dem Entwurf des Meisters auszuführen. Sie sind nicht besonders glücklich darin gewesen.

Nach den Meisterwerken der großen Künstler des Perikleischen Zeitalters ist die Kunst zur vollen Herrschaft über ihre Mittel gelangt; sie berauscht sich gleichsam an diesem Besitz, indem sie Werke schafft wie die Aphrodite des Alkamenes, die Nikebalustrade, die Nike des Paionios und die sogleich zu besprechenden dahinstürmenden Mänaden. Diese Werke alle zeigen die Virtuosität durchaus innerhalb der Schranken einer unzerstörten Grundharmonie, und angesichts dessen müssen wir uns hüten, über die nur schriftlich überlieferte Virtuosität eines Kallimachos von vornherein absprechend zu urteilen. Das 5. Jahrhundert stand unter dem Bann des Phidias und besaß an seiner Erbschaft einen nicht so leicht zu vergeudenden Schatz.

Der Nachfolge des Phidias und Myron gehören in ihren Urbildern auch einige der schönsten Einzelwerke unsrer Museen an. Mit Phidias steht in enger Verbindung der leierspielende Anakreon aus Villa Borghese, kürzlich in die Sammlung des Herrn Jakobsen in Ny Carlsberg bei Kopenhagen versetzt.



Abb. 115. Salber. München. Glyptothek. Nach Gips.

Der Dichter bewegt sich, wenn auch nur in leiser Andeutung, im Takt nach seiner Musik. — Zur Nachfolge des Myron gehört wohl das Bronzeoriginal des herrlichen Marmortorso in Neapel, der schlecht und falsch zum sog. Farnesischen Gladiator ergänzt ist. Die Formgebung ist noch sehr streng, mit wahrhaft stählerner Kraft spannen sich die Muskeln über den Knochenbau. — In ganz direkter, aber schon ziemlich entfernter Weiterbildung Myronischer Kunst ist der Salber der Münchener Glyptothek entstanden (Abb. 115). Mit größter

Folgerichtigkeit ist hier das Attische entwickelt, kaum in einem andern Werk tritt der ganze Unterschied gegen peloponnesische Kunst so deutlich in Erscheinung. Nicht wie beim Doryphoros hat die Hauptmasse das Untergesicht, sondern sehr entschieden sind die obern Kopfteile, der Sitz der Intelligenz, den untern übergeordnet. Während bei Polyklet in systematischer Weise größere Muskelpartien zusammengefaßt sind, spielt hier das Licht über der ganzen reich entwickelten, leicht beweglichen Klaviatur von Muskeln, von denen jeder zu seinem individuellen Recht kommt. Der Körper ist feinknochig und die Gliedmaßen sind elegant gezeichnet. Es ist der Übergang zur Kunst des Praxiteles. — Schöne Werke dieser Zeit sind ferner die majestätische Athena mit dem Löwenhelm in Villa Albani zu Rom, und eine als Asklepios ergänzte Statue in den Uffizien in Florenz mit sehr malerisch wirkenden Locken. Auch die Medusa Rondanini in München (Abb. 116) gehört in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Während man in der archaischen Epoche die versteinernde Wirkung der unheilabwehrenden Maske durch fratzenhafte Verzerrung zu erreichen suchte (vergl. die Metope von Selinunt Abb. 39) soll sie hier durch einen regelmäßig schönen Frauenkopf hervorgebracht werden, der soeben im Tode zu erstarren beginnt und nach dem Vorgang des Äschylos und Pindar von Schlangen umzischt und beflügelt gedacht ist. Mit Recht ist darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Erscheinung an den Blitz erinnere; es ist, als wenn die Gewitterwolken sich öffneten und das starre, gefühllose, kalt-schöne Haupt versteinernd auf einen Augenblick hervorschaute.



Abb. 116. Medusa Rondanini. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie.

Berühmte Werke jener Zeit sind die Reliefsiguren schwärmender Mänaden gewesen, welche in zahlreichen Wiederholungen vorkommen. Vielleicht haben wir auch ein Stück des Originalwerkes in einem Relief, welches 1875 auf dem Esquilin zu Rom gefunden ist und einer runden Basis angehört (Abb. 117). Um die ausgelassen wild bewegte Figur flattern die durchsichtigen Gewänder, das zerrissene Zicklein hält sie in der Linken, während sie mit der Rechten das Messer

schwingt. Die wundervolle Anmut und die Poesie des Linienflusses scheinen das Werk nach Attika zu verweisen. — Gleich nach Vollendung der Kunst treten auch die ersten archaisierenden, d. h. mit Absicht altertümelnden Werke auf. Ein solches Werk ist die Münchener Artemis (Abb. 118). Die berechnete Wirkung besteht in dem Kontrast zwischen den Formen des Körpers, die in auffälliger Deutlichkeit durch das infolge eines heftigen Windstoßes fest angepreßte Gewand hindurch scheinen, und den zurückgewehten, künstlich gehäuften Faltenmassen hinter der Figur. Trotz der beabsichtigten Schaustellung des Körpers wirkt die Statue durchaus keusch und unbefangen, so tief war damals noch die Naivetät der Kunst begründet. Die Führung des Gewandes hat bei der Artemis und der Mänade viel Ähnlichkeit. Man beachte besonders das flatternde Aufschlagen des Überfalls an der Taille.



Abb. 117. Schwärmende Mänade. Marmorrelief vom Esquilin. Rom. Kapitol. Nach Originalphotographie.

Bei ihrer Idealität, dem Hauptkennzeichen dieser Epoche, ist sie wenig geeignet, uns eine unmittelbare Vorstellung von der Erscheinung ihrer großen Männer zu geben. Das haben wir bei der Periklesherme gesehen, und das fühlen wir auch mit Bedauern vor der Doppelherme der beiden großen Historiker Herodot und Thukydides in Neapel und andern Einzelwiederholungen: es sind Köpfe, welche die äußere Ähnlichkeit allerdings wiedergeben, aber allzusehr des individuellen Lebens ermangeln.

Nicht überrascht werden wir sein, wenn wir in der attischen Kunst einen langen Nachklang des Parthenonfrieses vernehmen. Mußte dieser doch als mustergültiges Beispiel edler Reliefkunst ein tausendfaches Echo wecken. Ein Zeugnis davon ist das Marmorrelief des lateranischen Museums Medea mit den Töchtern des Pelias, sie zur angeblich verjüngenden Schlachtung ihres Vaters beredend. — Geradezu wie aus dem Parthenonfriese heraus-

getreten aber sind die drei Gestalten auf dem berühmten Orpheusrelief, dessen schönstes Exemplar in Neapel aufbewahrt wird (Abb. 119). Orpheus hat sich durch seinen Gesang vor dem Fürsten der Unterwelt die Erlaubnis errungen, seine geliebte Gattin wieder mit zur Oberwelt nehmen zu dürfen, unter der Bedingung, daß er sich unterwegs nicht umsähe. Sie folgt ihm, aber er kann seine Sehnsucht nicht bis zur Schwelle der Oberwelt bezwingen, er blickt sich um, und tief schauen sie sich gegenseitig in die Augen. Sie legt ihm die Hand auf die Schulter, und zärtlich greift er danach. Doch schon naht Hermes und faßt Eurydikes Arm, um sie wegen der Übertretung des Gebotes wieder zurück zu führen, selber von Mitleid ergriffen. Nur im Parthenonfriese hat die vollendete Schönheit dieses Werkes ihresgleichen, rührend sind die Liebe und Wehmut, welche die Scene erfüllen. Um so bewunderungswürdiger ist dieser Ausdruck, als die Köpfe, für sich allein betrachtet, noch ohne Seele sind, und die Empfindung nur in der Stellung liegt. Mit den leisesten Mitteln ist das erreicht. Der Künstler, der das Original geschaffen, hatte das Auge, die feinsten Reize in der Natur zu sehen, und wußte sie in seinem Bilde in einer Weise zu verknüpfen, daß einer den andern hob und förderte, und das Werk in keinem Punkt von seiner gleichmäßigen Höhe herabsinkt.



Abb. 118. Archaistische Artemis. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie.

Haben wir in dieser Platte ein Grabrelief zu erkennen? Vielleicht, trotzdem es sonst nicht üblich war, für die Gräber der Verstorbenen mythologische Gegenstände zu wählen. Das beweist eine lange Folge von Grabreliefs, die uns erhalten ist und die das im Orpheusrelief angeschlagene Thema leiser Wehmut weiter behandeln. Selten findet sich wie auf dorischen und jonischen Grabmälern

in Attika der Verstorbene heroisiert und von den Überlebenden verehrt, das attische Grabmal ist vielmehr meist nicht ein Denkstein des Todes, sondern des Lebens. Bereits auf der Aristionstele sahen wir den Toten als Krieger verewigt, in andern gleichzeitigen Werken trägt er ein Gerät der Palästra in der Hand. Auch jetzt finden wir ihn im Waffenschmuck oder als Reiter und im Kampfe. Die Stele ist nicht mehr hoch und schmal, sondern nähert sich mehr dem Quadrat;



Abb. 119. Orpheus, Eurydike und Hermes. Relief in Neapel. Nach Originalphotographie.

oder wenn sie bei der ältern Form bleibt, wird für den Reliefschmuck ein kleineres quadratisches Feld ausgespart. Auch in Marmor vergrößert nachgebildete Lekythoi mit Reliefschmuck werden auf die Gräber gestellt. Diese Werke durchlaufen alle Stufen von der Arbeit des flüchtigen Steinmetzen bis zu der des bedeutenden Künstlers.

In den meisten Fällen scheint man diese Denksteine Frauen errichtet zu haben: dann sitzt die Frau, in idealer Weise immer jugendlich gebildet, ruhig da, vor ihr steht eine Sklavin, ihr ein Schmuckkästchen reichend (Abb. 120). Aber diese an das sonnige Leben erinnernde Darstellung ist immer mit Trauer vermischt, es ist als ahnte die Frau ihren nahen Tod, und nachdenklich schaut sie auf das ehemals so liebe Geschmeide. Oder sie sitzt auch wohl traurig da, den Kopf in die Hand gestützt und blickt trübe nach dem Kästchen hin, welches die Dienerin zaghaft vor ihr öffnet, weil sie nicht weiß, ob der Anblick die Herrin in

ihrer Stimmung mehr erfreuen oder betrüben wird. Zuweilen ist ein Kind dabei, dessen Anblick der Mutter das Scheiden nur noch schwerer macht. Sinkt die junge Frau krank vom Stuhle, sich windend vor innern Schmerzen, von Verwandten oder Dienerinnen gehalten, dann handelt es sich wahrscheinlich um den Grabschmuck für eine verstorbene



Abb. 120. Grabrelief der Hegeso. Athen. Nach Originalphotographie.

Wöchnerin. Auch stehen Verwandte oder Freunde einander gegenüber und reichen sich die Hand, womit wohl nicht der Abschied, sondern nur treue Zusammengehörigkeit angedeutet ist. Öfters erweitert sich die Gruppe zu einer ganzen Familie von mehreren Personen. Bei der vollendet herrlichen Kunstform ergreift der Gedanke um so mehr, daß solch innige Liebe durch den Tod getrennt, daß soviel Schönheit vergehen oder in tiefes Leid gestürzt werden muß. Wie ein abdämpfender Schleier liegt Wehmut über allen diesen Werken, aber nirgends ist der Schmerz bitter, nirgends wird eine Klage laut, eine trauernde Neigung des Hauptes, ein inniger Händedruck sagen alles, der Schmerz wird

gelöst in edler starker Seele, man ergibt sich in die unabänderlichen Gesetze der Natur, und die Betroffenen trauern tief und nachhaltig über das Scheiden, aber sie bäumen sich nicht dagegen auf. Wie schön und wie gesund!

Unbegrenzt ist in dieser Zeit der vollen Kunstblüte die Freude am Relief. Während bisher alle Kunstwerke zu Weihgeschenken für die Götter bestimmt waren, tritt von der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts an und das ganze 4. Jahrhundert hindurch noch eine besondere Art von Votivstücken auf: Reliefs, in denen die Bitte oder der Dank an die Götter selbst zur Darstellung oder wenigstens zum Ausdruck gelangte. In diesen Votivreliefs steht der Stifter, oft begleitet von seiner Familie oder Dienerschaft, vor der größer gebildeten Gottheit oder einem Heroen und erhebt entweder anbetend die Hand oder bringt auf einem Altar ein Opfer dar. Oft macht das göttliche Wesen ein Zeichen gnädiger Gewährung. Auf andern Reliefs werden nur die Götter ruhig dastehend oder thronend oder in einer für sie charakteristischen Handlung dargestellt. Solche Votivreliefs wurden auch an der Spitze monumental aufgezeichneter Urkunden angebracht. Bei Verträgen zwischen verschiedenen Staaten ist es üblich, daß zwei ihrer Gottheiten oder Heroen einander gegenüberstehen und sich die Hand reichen, oft in Gegenwart des höchsten Gottes Zeus. Viele dieser Reliefs gehören zu den feinsten Werken griechischer Kunst. — Es gab auch noch eine niedriger stehende Art von Weihgeschenken, das waren Nachbildungen einzelner Gliedmaßen des menschlichen Körpers, den Göttern ganz in demselben Sinne dargebracht wie noch heute in der katholischen Kirche.

B. Der Peloponnes und die Kolonien.

Die ganze nachfolgende griechische Kunstentwickelung ist von dem gewaltigen Einfluß des Phidias nicht unberührt geblieben, aber die direkte Schule des Myron und des Phidias schließt mit der Generation nach ihnen ab, indem die attische Kunst sich zu einer neuen selbständigen Höhe erhebt, ja sogar die nächste Nachfolge der genannten Meister weist stark ausgesprochene Individualitäten auf. Ganz anders war es im Peloponnes. Dort bleibt die Kunst des großen argivischen Meisters bis in die zweite und dritte Generation in unbeschränkter Herrschaft, und die Künstler, welche ihr folgen, treten persönlich wenig bedeutend hervor. Die Schüler und Enkelschüler Polyklets sind sehr viel zahlreicher als die Schüler der attischen Meister, wir kennen auch eine Menge von Namen, aber mit keinem vermögen wir eine bestimmte Vorstellung zu verbinden. Da nun diese Künstler bei der peloponnesischen Gepflogenheit bleiben, fast ausschließlich in Erz zu arbeiten, sind uns auch fast gar keine Werke erhalten.

Nur ein Stück von hoher Bedeutung hat den Sturm der Zeiten überdauert, der sog. Idolino in Florenz (Abb. 121), ein originales Bronzewerk, welches in der Werkstatt des Polyklet, vielleicht unter seinen Augen und unter seiner Beihilfe gearbeitet worden ist. Wir erhalten daraus eine Anschauung, wie vortreffliche Werke die Kunstart des Polyklet selbst in schwächern Händen zu stande brachte. Die herbe Eckigkeit des Körpers erhöht den Eindruck des männlich Kräftigen und erinnert an Gestalten des Florentiner Quattrocento. Aber doch bleibt der ganze

Körper und namentlich der Kopf weit hinter dem Adel des Meisters zurück. Statuen, deren Originale auf die Schule des Polyklet zurückgehen, sind der **Diomedes in München**, dessen Kopf attische Elemente enthält, und der sog. **Ares Borghese** im Louvre, bei dem die Benennung auf den Kriegsgott nicht fest steht. — Das einzige größere Marmorwerk der Schule, der **Skulpturenschmuck vom Heratempel zu Argos** ist nur in wenigen Fragmenten auf uns gekommen. — Bei der mangelnden Individualität der einzelnen Künstler erscheint es natürlich, daß an **größern Gruppen** öfters viele gemeinsam arbeiteten. So schufen neun peloponnesische Künstler zusammen ein aus vierzig Figuren bestehendes Weihgeschenk der Lakedämonier nach Delphi zum Andenken an ihren Sieg über die Athener bei Aigospotamoi (405), vier Künstler ein aus neun Figuren bestehendes Weihgeschenk der Tegeaten ebendorthin.



Abb. 121. Opfernder Jüngling (in der rechten Hand ist eine Opferschale zu ergänzen), sogenannter Idolino. Bronze. Florenz. Uffizien. Nach Originalphotographie.

Jedes Werk hat uns gezeigt, daß die Kunst in beständiger Weiterbildung begriffen war; ein neues Moment nach dem andern trat herzu. Eine bestimmtere Vordeutung der kommenden Zeit erhalten wir in einem andern umfangreichern Werk des Peloponnes, das vielleicht der Ausführung, aber nicht der Erfindung nach einem einheimischen Künstler angehört. Es ist der **Fries des Apollontempels bei Phigalia** in Arkadien, hoch oben im Gebirge; seit 1814 befindet sich der Fries im britischen Museum (Abb. 122—127). Der außen dorische, innen jonische Tempel ist noch ziemlich gut erhalten, sein Erbauer war der Meister des Parthenon Iktinos. Der Fries zog sich an der Innenwand der Cella oben über jonischen Halbsäulen hin.

Es sind zwei Kämpfe dargestellt, einmal zwischen Griechen und Amazonen und einmal zwischen Griechen und Kentauren, bei beiden sind die Götter Artemis und Apollon auf einem Hirschgespann gegenwärtig gedacht, und doch sind sie nur einmal gegeben. In geistreicher Weise hat der Künstler das dadurch anschaulich gemacht, daß er den einen der beiden Gegenstände, welche im übrigen auf eine Schmal- und eine Langseite verteilt sind,

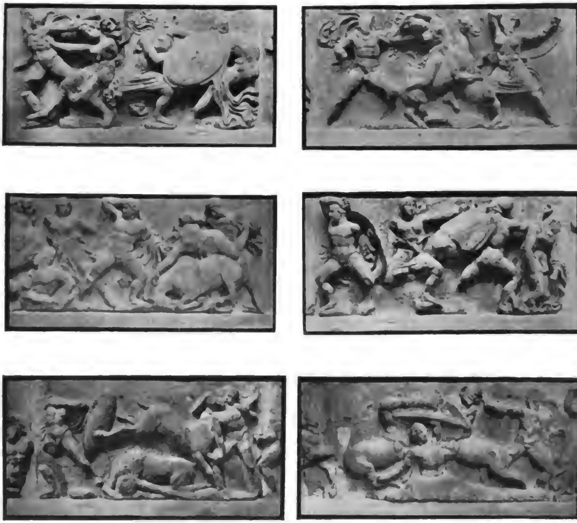


Abb. 122—127. Platten vom Fries des Apollontempels bei Phigalia. Amazonen- und Kentaurenkämpfe. London. Britisches Museum. Nach Brunn, Denkmäler.

mit einer Platte auf die zweite Langseite hinüber greifen läßt, und neben dieser Platte das zwischen beiden Scenen stehende Göttergespann angebracht hat. Eine ganze Reihe von Motiven und Gruppen erinnern an gleichzeitige attische Kunstwerke und sind zweifellos von dort entlehnt, eine Gruppe z. B. ist Wiederholung der Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels, die Kaineusgruppe entspricht derjenigen am sog. Theseion, auch Metopengruppen vom Parthenon finden sich wieder. Der Künstler, welcher den Fries entworfen, steht in engster Beziehung zur attischen Kunst, aber er ist weit über jene hinaus gegangen, denn mit solcher rücksichtslosen Heftigkeit ist auf keinem attischen Werke ein Kampf entbrannt. Mit allen Mitteln wird er geführt, sehr häufig reißen sich die Kämpfenden an den Haaren, mehrere Male stemmen die Besiegten den Arm zur Abwehr in die Achselhöhle des Feindes, ein Kentaur beißt einem Jüngling in den Nacken und schlägt gleichzeitig nach hinten aus, eine Amazone wird vom Pferde, einer zu einem Götterbilde geflüchteten Lapithenfrau wird das Gewand vom Leibe gerissen. Die Motive sind äußerst drastisch, bei den weit ausschreitenden Amazonen spannt sich der Chiton zwischen den Beinen. Dazu kommt eine höchst derbe, manchmal sogar plumpe Form, welche man jedoch über dem Feuer der Bewegung und bei der hohen Aufstellung nicht leicht bemerkte. In der Ausführung zeigt sich keine Spur von attischem Geist. Außer den angeführten Vorbildern lassen sich noch andre in Vasenbildern nachweisen, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß viele Gruppen malerischen Werken entlehnt sind. Damit stimmt manches Malerische in der Zeichnung überein, auch daß die flatternden Gewänder durchgängig ganz flach auf dem Grunde liegen, und einige sehr kühne und mißlungene Verkürzungen. Diesen Vorbildern in Malerei ist es wohl auch zuzuschreiben, daß hier mit Ausnahme der Grabreliefs zum erstenmal in der Plastik das Empfindungsleben hervortritt, und

damit die folgende Periode der Kunst eingeleitet wird. Denn die Malerei war im ganzen Altertum die führende Kunst, welche der Entwickelung der Plastik immer voranging. Das Ergreifende des Kampfes wird dadurch erhöht, daß die Lapithenfrauen zum Teil ihre Kinder bei sich haben; eifrig sind die Streiter um die Verwundeten bemüht: einer trägt seinen Kameraden auf dem Rücken hinweg; rührend sind die Gruppen, in welchen ein Grieche einen Verwundeten aus der Schlacht führt, eine Amazone ihre hingesunkene Gefährtin aufrichtet, eine Amazone den siegreichen Griechen um ihr Leben anfleht; ja sogar auf die Feinde erstreckt sich das Mitleid, eine Amazone hält die andre ab gegen einen unterliegenden Griechen den Todesstreich zu führen, wahrhaft ergreifend aber ist eine in sich zusammensinkende zu Tode getroffene Kriegerin.

Steigerung der äußern Bewegung, derbe dekorative Form, das sind Eigenschaften, die uns auch schon auf andern Werken begegnet sind, wenn auch nicht in diesem Grade, aber das Erwachen der Seele zeigt sich hier noch verheißungsvoller als in den attischen Grabreliefs. Dort war es in enger Verbindung mit dem Zweck, dem das ganze Werk dienen sollte; hier ist es aus einem Gegenstande entwickelt, der bisher ohne jede Andeutung davon war: ein Vorbote der neuen Zeit, welche ganz vom Empfindungsleben beherrscht sein wird.

Athen und Argos waren in dieser Periode so sehr Kunstmittelpunkte, daß das übrige Griechenland dagegen ganz zurückgetreten zu sein scheint. Von kleinasiatisch-jonischer Kunst im Ausgang des 5. Jahrhunderts können uns zwei Sarkophage eine Vorstellung geben, die in den Königsgrüften von Sidon gefunden sind. Dort wurden im Jahre 1887 nicht weniger als siebzehn meistens griechische Sarkophage entdeckt, von denen vier zu den schönsten Werken der griechischen Plastik vom Ende des 5. bis Anfang des 3. Jahrhunderts gehören. Sie sind jetzt in das Museum von Konstantinopel überführt. In den Reliefs am sog. Sarkophag des Satrapen wird das Leben des Verstorbenen ähnlich wie an lykischen und kyprischen Sarkophagen geschildert. Der sog. lykische Sarkophag hat einen hohen spitzbogigen Deckel, wie er nur an lykischen Monumenten vorkommt. Die Reliefs, welche an den Längsseiten Jagdscenen schildern, zeigen, daß der jedenfalls kleinasiatische Künstler sich an attischer Kunst gebildet hat, ja einzelne Scenen direkt aus attischen Reliefs, wie die Friese vom Theseion und Parthenon, entlehnt hat.

---

6. Die Vollendung des Seelischen.

A. Die kulturelle Entwickelung Athens infolge des peloponnesischen Krieges.

Von der heitern Hoheit und befriedigten Größe in der Epoche des Perikles kann man nur mit tiefstem Schmerz den Blick auf den brudermörderischen peloponnesischen Krieg richten, welcher jener glücklichen Zeit so bald und für immer ein Ende bereitete. In gemeinsam auflodernder Vaterlandsliebe hatten alle Griechen vereint gegen die Perser gefochten; die Athener hatten dabei das meiste gethan, und das hatte sich in der herrlichen staatlichen und künstlerischen Blüte der Stadt belohnt, durch welche sie die Augen der ganzen Welt auf sich richtete.

Aber ebensosehr erweckte der Glanz Athens den Neid, und dieser ruhte nicht eher, als bis die Stadt in fast dreißigjährigem Kampfe ihrer politischen Machtstellung beraubt worden war. Welche Wunder an Kraft und Kühnheit leistete sie noch während dieses Krieges, und schließlich ist sie weniger durch Feindeshand als durch sich selbst, infolge ihrer inneren Zersetzung, gefallen. Die lebensprühende Regsamkeit, die geniale Schöpferkraft, die zarte Feinfühligkeit des attischen Geistes hatten die Blüte des perikleischen Zeitalters in beispiellos kurzer Zeit zur vollen Reife gebracht, aber eben dieselben Kräfte bewirkten, einmal über ihr Ziel hinausschießend, ebenso rasch die Zerstörung. Die reiche Begabung des Volkes erwies sich als ein zweischneidiges Schwert. Die gefährliche Doppelwirkung zeigt sich auch in der Person und Stellung des Perikles. Dieser gewaltige Mann war das konzentrierte Abbild aller Vorzüge des attischen Volkscharakters, er allein hatte mit seiner weisen Führung alles Schlummernde zu Segen spendendem Erwachen empor gerufen, aber ebensosehr war auch alles auf ihn allein gestellt, unter dem Anschein eines Volksführers war er in Wahrheit Alleinherrscher und hatte seine Mitbürger des selbständigen Denkens entwöhnt. Als er kurze Zeit nach dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges, den zu verhindern er alle Mittel aufgeboten hatte, von der Pest dahingerafft wurde, da stand das Volk an dem gefährlichsten Wendepunkt seiner Geschichte ohne Führer da. Die verheerende Pest und das fortdauernde Unglück im Kriege zerfraßen mit reißender Schnelligkeit alle sicheren Grundlagen. Das Volk verzweifelte an seinen Göttern, denn der poetische Glaube war nur eine Religion für Glückliche, und die Götter waren so eng mit dem Gemeinwesen verwachsen, sie erschienen so sehr als dessen Verkörperung, daß mit dem Verfall des Staates auch sie von ihren Thronen stürzen mußten. Lange genug schon hatten Philosophie und Sophistik an den Grundlagen der mythologischen Religion gerüttelt, auch in diesem Fall trug der Segen des perikleischen Zeitalters gleichzeitig den Fluch in seinem Schoße, denn infolge der hohen Bildung war die Philosophie ganz an Stelle der Gottheit getreten, und diese Anschauung war in so weite Kreise gedrungen, daß die Führer vergebens versucht haben würden, jetzt die Religiosität des Volkes anzurufen; es hätte ihnen höhnisch die leeren Stühle der Götter gezeigt. Dahingeschwunden war die Macht der schönen und edlen persönlichen Gottheiten, und das geängstigte Volk klammerte sich an dämonische Mächte und ausländische Kulte; halb verstandene Brocken aus der Philosophie und der aufklärenden Sophistik gingen im Volke um und verwirrten und erregten die Gemüter, statt sie zu beruhigen. Auch die vollständige Freiheit, welche Perikles dem Volke verliehen hatte, war ein verderbliches Geschenk, dessen Gebrauch er selber sich wohl gehütet hatte, ihm jemals zuzugestehen. Er hatte zu ihm wie der Vater zu seinen Kindern gestanden, die Autorität fesselte es an seine Person, nach seinem Tode gähnte eine grenzenlose Leere, und die Rednerbühne in der Volksversammlung wurde zum Tummelplatz gewissenloser Streber. Verzweifelt nach einem Halt suchend, warf sich das Volk ihnen in die Arme. Diese neuen Führer hatten ihre Stellung nicht durch ihr Verdienst erworben, sie hatten sie von Volkes Gnaden und konnten sie nur behaupten, wenn sie dem Volk schmeichelten. Perikles hatte die Bürger durch Berufung auf ihre edlen und starken Seiten

gelenkt, seine Nachfolger dagegen benutzten ihre Schwächen. Sie stammten nicht aus edeln und gebildeten Kreisen wie Perikles oder seine Vorgänger, sondern der souveräne Haufe hob sie aus unteren Ständen als ihm verwandtere Geister empor. Die Folge davon war, daß sich die Vornehmen und Gebildeten allmählich ganz von der Leitung des Staates und den Ämtern zurückzogen. Nicht mehr ruhten die Zügel der Regierung ein Menschenalter lang in derselben Hand, sondern fortwährend wechselte das Volk mit seinen Lieblingen, wodurch die Unsicherheit der Politik nur noch vermehrt wurde. Diese Veränderungen mußten ihre verderbliche Wirkung sehr bald äußern. Immer mehr wurden die bestehenden Verhältnisse aufgelöst, die altväterische Zucht und Sitte verfiel, die festen Grundlagen des Staates, Ehe und Familie, wurden erschüttert und zersprengt, wilde Zügellosigkeit und Sittenverderbnis zerrütteten die Kraft des Volkes.

So sehr diese Bewegung zu beklagen ist, so liegt doch in ihr ein großer geschichtlicher Fortschritt. Dadurch daß Herkommen und Autorität an Geltung verloren, wurden viele Bande gelöst, welche die Menschen bisher gefangen gehalten. In gewissem Sinne läßt sich das Zeitalter des Perikles mit dem christlichen Mittelalter vergleichen: die Individualitäten waren gebunden, und die einzelnen Menschen erschienen nur als Verkörperung von Typen. Nur daraus ist die jahrelange, durch kein äußeres Recht befestigte Machtstellung des Perikles zu erklären, nur daraus das bescheidene Zurücktreten des leitenden Staatsmannes, der Dichter und bildenden Künstler hinter ihre Werke, eines Äschylos und Sophokles, Polygnot und Phidias. Sie alle sind große Persönlichkeiten, aber doch nur insofern, daß sie die vollendetsten Vertreter des Typus sind. Diese hohe Objektivität hat nun allerdings gerade den Erfolg verbürgt, und in ihr liegt der vollgültigste Wert der Schöpfungen jener Zeit, aber der Kreis des hierin Erreichbaren war geschlossen, und es mußten neue Bedürfnisse für neue Leistungen geschaffen werden. Die alle Fesseln sprengenden Kriegsjahre haben auch die Bande von den Individualitäten gelöst, und es zeigte sich, daß sie in der vorhergehenden großen Zeit still herangereift waren.

So rasch vollzieht sich bei den einfachen Bedingungen und klaren Verhältnissen, bei der jugendlichen Schnellkraft des hellenischen Geistes die Entwickelung, daß schon Sokrates, der nur eine Generation jünger war als Perikles, als die erste vollreife und gleichzeitig größte Individualität auftritt. Während die großen Männer früher ihre beste Kraft in dem Anschluß an das Überkommene gefunden hatten, stellt er sich in bewußten Gegensatz dazu, aber nicht als Revolutionär — und darin bewahrheitet sich wieder einmal die glückliche Naturanlage der Griechen — sondern mit sanfter Hand führt er aus dem Alten in das Neue hinüber, immer anknüpfend und überleitend, und doch schafft er überall etwas vollständig Neues. Wie sehr erscheinen ihm gegenüber die früheren befangen im Äußern. Mit rein äußeren Mitteln hatte Phidias die Hoheit und Erhabenheit der Götter, allerdings um so bewunderungswürdiger, zum Ausdruck gebracht; die äußere Erscheinung hatte er so sehr erhoben, daß ihre Vollendung zum höchsten Sittlichen wurde. Sokrates dagegen achtete das Äußere gering und legte allein Wert auf den Inhalt. Er vernachlässigte sich selbst in seiner äußeren, ohnehin

häßlichen Erscheinung und dachte nur an die Ausbildung seiner inneren Persönlichkeit. Alle früheren Philosophen hatten gesucht, das außerhalb ihrer selbst befindliche Weltganze zu erforschen, er aber verlegte den Schwerpunkt seiner Forschung nach innen und begründete die sittlichen Gesetze des Menschenlebens. Auch Perikles war ein hoher und edler Charakter gewesen, aber seine sittliche Größe war immer verbunden mit Weltklugheit, ja er betrachtete diese geradezu als eine sittliche Forderung. Sokrates dagegen ist der erste, welcher Charakter und Weltklugheit trennt, ja einander gegenüber stellt, und für diese Überzeugung ist er gestorben. Er hätte sich ganz gut retten können, aber er wollte sich selbst getreu bleiben und hat durch das Martyrium die Wahrheit seiner Lehre nur um so wirksamer besiegelt. Durch Persönlichkeit und Lehre eilt er seiner Zeit weit vor und streift ganz nahe an das Christentum.

Sokrates stellt die Individualität von der edelsten und höchsten Seite dar, leider von wenigen erkannt und nachgeahmt. Denn sehr viel leichter mußte die plötzliche Lösung der Fesseln zu ungezügelter Wildheit führen, und darin ist der geniale Alkibiades das viel geliebte und viel geschmähte Vorbild. Nicht wie Perikles ordnete er sich dem Staat unter und fragte bei allen Handlungen nach dessen Bedürfnissen, sondern alles that er nur für sich selbst; seinem persönlichen Vorteil und seiner persönlichen Laune machte er alle Verhältnisse dienstbar. Die Subjektivität, welche in Sokrates so edel und gehalten erscheint, ist bei ihm zu nimmersatter Selbstverherrlichung gesteigert. In frevelhafter Weise setzte er sich über alles Herkommen hinweg; was den Vätern heilig war, das verspottete er. Im peloponnesischen Krieg wurden die Athener zu modernen Menschen, und Alkibiades ist darin ihr bis zum Extrem gesteigerter Vertreter.

In fast erschöpfender Allseitigkeit sind in Euripides die Eigenschaften der neuen Zeit vereinigt; sowohl in seinem Leben als auch in seiner Dichtung finden wir sie aufs reichste entfaltet. Die unbefriedigte Zwitterstellung einer Übergangsepoche tritt in ihm klar zu Tage. Wohl schätzt er die Religion und die väterliche Sitte, aber daneben nagt der Zweifel an seiner Seele. Er wagt weder das Überkommene ganz aufzugeben, noch sich ihm rückhaltlos anzuschließen, so befand er sich in beständiger innerer Aufregung, welche auch auf seine Werke überging. Und doch war er ein ganz moderner Mensch, das zeigt ein Vergleich mit seinen Vorgängern. In den Tragödien des Äschylos und Sophokles hielt sich die Charakteristik immer in den Grenzen des Typischen, dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als ragten die Götter und Heroen so hoch auf, daß sich für den Blick des Betrachters die Einzelheiten verlieren und nur die allgemeinen Umrisse erkennbar sind. Das dichterische Gefühl des Euripides aber strebt nach Individualisierung, gleichzeitig fehlt ihm die feierliche Größe seiner Vorgänger, deshalb zieht er die Götter und Helden zu sich herab und schildert sie mit allen Schwächen und Kleinlichkeiten der gewöhnlichen Menschen behaftet. Dadurch sind sie ein getreues Abbild der damaligen Athener geworden: sie sind matt und haltlos, dafür wallen sie in heißblütiger Leidenschaft jäh auf, sie stecken tief in weltlichen Interessen, sind empfindsam und voller Reflexion. Das ist eine Vertiefung in das Innere, welche der frühern Weise schroff gegenüber steht. Das Volk befand sich beim

ersten Auftreten des Dichters noch auf der Übergangsstufe und war sich der Veränderung nicht bewußt geworden, deshalb lehnte es das Spiegelbild, das Euripides mit genialem Blick gezeichnet hatte, entrüstet ab; erst in seiner späteren Lebenszeit rang sich das Talent des Dichters zu allgemeiner Anerkennung durch, dann freilich wurde er der allein maßgebende, viel bewunderte Meister, der die Gestalten der Mythe dem Volk nur zu nahe zu bringen gewußt hatte.

Wie ein gewaltiges Rad, das, einmal im Schwunge befindlich, sich weiter dreht, wenn auch die treibende Kraft aufgehört hat, so wirkte die große Kunst aus dem Zeitalter des Perikles bis zum Ende des Jahrhunderts nach, das haben wir schon an der Ablehnung gesehen, welche Euripides zuerst erfuhr, das lehrt uns die hohe Verehrung, welche dem Sophokles bis an sein Lebensende zu teil wurde, und nicht weniger die Geschichte der Plastik, welche wir im vorhergehenden Abschnitt betrachtet haben, und welche unter dem zwingenden Einfluß des Phidias und Myron steht. Es ist, als ob das im Sturm umhergetriebene Volk sich an die Ideale der glücklicheren Vergangenheit noch so lange als möglich zu klammern sucht.

Philosophie und Dichtung waren die ersten Geisteserzeugnisse, welche dem veränderten Zeitgeist gefolgt waren, und wir können niemals genug die Kühnheit bewundern, mit der sie sich den bisher herrschenden Meinungen und Kunstregeln gegenüber stellten; das möge man namentlich bei der historischen Würdigung des Euripides bedenken: außer Sokrates hat keiner den entscheidenden Schritt mit solcher Energie gethan wie er; er hat die neue Kunstart auch gleich so vollständig erschöpft, daß er keine bedeutenden Nachfolger mehr gehabt hat, während sich an Sokrates eine folgereiche Entwickelung knüpft. Das fruchtbarste Moment aber der neuen Epoche beruht darin, daß das Kulturleben in ihr, statt wie bisher auf wenige große Ziele gerichtet zu sein, in reichster Vielstrahligkeit nach allen Seiten auseinander schoß: in diesem Wendepunkt erkannte die Geschichtsschreibung erst ihre ganze Aufgabe, indem sie zwei Epochen dicht nebeneinander sah und die Unterschiede beobachten lernte; damals entstand die Beredsamkeit als Kunst, damals entfaltete sich die Komödie nach den beiden Richtungen zu einschneidender Kritik und belustigender Phantastik. So lebhaft Aristophanes für die alte Zeit Partei nimmt, seine beißende Satire ist erst auf dem modernisierten Boden möglich. In der Komödie spiegelt sich die vielgespaltene Bewegung am vollständigsten wieder, und der kundige Beobachter wird in ihr alle die fruchtbaren Keime erkennen, welche jene unruhigen Jahrzehnte für die spätere Entwickelung erzeugten.

Mitten in der Zerstörung und Auflösung sind uns so große Gestalten wie Sokrates, Euripides, Aristophanes in Athen entgegen getreten. Was uns die große Zeit des Perikles und Phidias hatte ahnen lassen, daß der attische Boden unerschöpflich sei an kulturellen Früchten, das beweisen sie, aber mehr noch, daß die Stadt, selbst nach dem tiefen Fall, welchen sie nach fast dreißig Kriegsjahren und der Einnahme durch die Spartaner that, sich schnell wieder erholte. Wenige Jahre nach dem Kriege hatte sie wieder ihre freie Verfassung, und in dem

nun folgenden halben Jahrhundert wurde sie erst recht zur geistigen Hauptstadt Griechenlands, die sie bis tief in die römische Kaiserzeit geblieben ist.

Schon seit Solons Zeit war Athen ein Sammelpunkt für Ausländer gewesen, welche dorthin kamen, um ihre Handelsgeschäfte zu betreiben oder attische Bildung in sich aufzunehmen. Sie stellten die Verbindung zwischen Athen und der ganzen Welt her und trugen auch selber manche Kulturelemente herzu. So kam man in Athen zuerst dazu, daß die Bildung die strenge Lokalfarbe verlor und zu einer Weltbildung wurde. Aber auch die Stammesabsonderung der Hellenen untereinander begann sich zu verwischen; das war der überraschende Erfolg des peloponnesischen Krieges, in welchem dieser Gegensatz so viel edles Blut hatte vergießen machen. Über die persönliche Eifersucht zwischen Doriern und Joniern schritt die Entwickelung der Weltgeschichte hinweg und lehrte die auf allen Schlachtfeldern durcheinander gewürfelten Stämme, daß sie alle eines Blutes seien. Wir sehen das panhellenische und das allgemeine Weltbürgertum sich vorbereiten: Alkibiades war überall zu Hause, in Athen, in Sparta, beim persischen Großkönig, auch der schöne Patriotismus Xenophons war ein allhellenischer, Sokrates strebte alle Dinge zum allgemein Menschlichen zu erheben. Wohl ist es zu beklagen, daß die Gymnastik nach dem peloponnesischen Kriege nicht mehr regelmäßig geübt wurde, daß die reichen Jünglinge sich dem Waffendienst zu entziehen suchten und die Schlachten immer mehr durch Söldnerheere ausgefochten wurden; aber für das geistige Leben war es ein Gewinn, indem sich die Volkskraft mehr darauf konzentrierte, und ebenso für eine reichere äußere Entwickelung. Denn man suchte die Gemeinsamkeit, welche man früher in der Palästra fand, jetzt bei glänzenden Festen, die Selbstzweck wurden und nicht mehr ausschließlich der Verherrlichung der Götter dienten. Um nun der Freude am Luxus, die sich dabei herausbildete, genügen zu können, mußte die Arbeitskraft ganz anders angespannt werden als früher, man saß nicht mehr so lange in politischem Müßiggange in den Volksversammlungen, sondern suchte durch Handel und Industrie reichen Geldgewinn zu erlangen. Der Staat hatte aufgehört, der Kunst große Aufgaben zu erteilen, dafür trat der Reichtum einzelner Bürger ein.

Ein neues Geschlecht von geistig hochstehenden Männern war emporgekommen; die berühmtesten Bürger waren nicht mehr diejenigen, welche sich wie Perikles in allem auszeichneten und vorwiegend Staatsmänner waren, sondern Vertreter einzelner Zweige des geistigen Lebens. Der erste unter diesen Männern ist der Philosoph Platon. Auf langjährigen Reisen in den griechischen Kolonien und in Ägypten hatte er alle Bildung in sich aufgenommen, dann erst ließ er sich in Athen als Lehrer nieder. Soviel er auch von außen mitgebracht, er war in erster Linie Hellene und hatte alles Fremde seiner Persönlichkeit assimiliert. Die hohe Auffassung des Sokrates, daß die Philosophie nicht ein besonderes Fach sei, sondern eine allgemein menschliche Angelegenheit, war auch ihm eigen. Ganz im Sinne der Zeit richtete er das Auge vor allem auf das Innere, das Wesen der Dinge. Dieses war ihm das Ursprüngliche; das Körperliche dagegen hat kein wahrhaft selbständiges Sein, sondern das wahrhaft Seiende ist etwas Übersinnliches. Jedes Ding, was hier in der Endlichkeit erscheint, hat in der Ewigkeit

ein vollkommenes Vorbild, es sind die Ideen. Die Weltseele ist in das Körperliche eingegangen, steht aber damit nicht in wesentlichem Zusammenhang. Im Tode wird die Seele von dem menschlichen Körper befreit und kehrt zu ihrem naturgemäßen körperlosen Dasein zurück. Platon ist so wenig wie sein Lehrer Sokrates ein gewaltsamer Neuerer, sondern versteht es, sich mit der Überlieferung in Einklang zu setzen.

So ist also die Entwickelungslinie aus dem alten Athen in das neue nicht unterbrochen. Nach tiefem Verfall und wogendem Kampf hat das athenische Volk sich wiedergefunden und in Platon wieder eine vollharmonische Persönlichkeit hervorgebracht; wir werden ihr unter den bildenden Künstlern ähnliche an die Seite treten sehen.

B. Die Malerei zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Wohl konnte in Athen die dramatische Dichtkunst in den unruhigen Kriegszeiten gedeihen, denn die politische Erregung war zur Aufnahme der durch das Drama erzeugten künstlerischen bereit. Die bildenden Künste dagegen sind auf Ruhe und Sammlung im Volke angewiesen. Daher finden wir die Malerei, welche in jener Zeit wieder bedeutsam hervortritt, und neben der Dichtung die Erstgeborene unter den modernisierten Künsten ist, in ihren Hauptvertretern nicht an Athen geknüpft. Die ersten Schritte zum Hinausgehen über die Kunstgesetze des Polygnot wurden allerdings in Athen gethan, indem Agatharchos die Coulissenmalerei für die Bühne erfand, wobei zum erstenmal das Auge auf die Perspektive gelenkt wurde. Infolgedessen begann man mit der Forderung nach Illusion auch in Gemälden hervorzutreten. Apollodoros, ebenfalls ein Athener, erfand das Vermischen und Vertreiben der Farben und ihre Abstufung nach Licht und Schatten. Die größten Meister aber dieser Epoche, Zeuxis und Parrhasios, waren nicht Athener und lebten dort nur vorübergehend, ihr Hauptwohnort war Ephesos. Den weicheren und üppigeren Joniern sagte die Malerei mit ihrer reichen Gegenständlichkeit mehr zu als die abstraktere Skulptur. Beide Künstler stehen im entschiedenen Gegensatz zu Polygnot, sie begnügen sich nicht mehr mit bloß andeutender Malerei, welche vor allem den Inhalt erzählen will, sondern sie wollen wirklich darstellen. Man könnte von ihnen sagen, daß sie zum erstenmal den Grundsatz aufstellten: die Kunst muß können, d. h. sie muß mit den ihr zu Gebot stehenden Mitteln die natürliche Erscheinung der Gegenstände so weit als möglich nachzuahmen suchen und eine Illusion erzeugen. Das suchten beide auf verschiedenem Wege zu erreichen, Zeuxis hauptsächlich durch die Farbe, Parrhasios durch plastische Zeichnung und Modellierung. Das tritt auch in der Anekdote zu Tage: Zeuxis habe den Farbenschmelz von Trauben so natürlich gemalt, daß die Vögel danach pickten und Parrhasios täuschte seinen Nebenbuhler durch einen Vorhang, der so natürlich und plastisch gemalt war, daß Zeuxis ihn für wirklich hielt. Beide waren nicht wie Polygnot Monumentalmaler, sondern erfanden und übten fast ausschließlich das Tafelbild.

Zeuxis aus Herakleia, wahrscheinlich der blühenden Stadt in Unteritalien, gebürtig, ist die einfachere Erscheinung von beiden. Um das neue malerische

Element mehr zur Wirkung kommen zu lassen, wählte er Scenen von wenigen Figuren ohne bedeutenden Inhalt. Dabei bevorzugte er das idyllische Genre, das bisher unbekannt gewesen war. Lukian sagt von ihm: „Er mochte diese gewöhnlichen bekannten Gegenstände, wie Helden, Götter und Kriegsscenen, gar nicht oder nur sehr selten malen, sondern strebte immer etwas Neues zu erfinden, sann auf Ungewöhnliches und Fremdartiges.“ So malte er eine Kentaurenfamilie, worin er zum erstenmal weibliche und unerwachsene Kentauren darstellte; der Kentaurenvater scherzt mit seinen Jungen, indem er ihnen, um sie zu schrecken, einen jungen Löwen entgegenhält. Ferner stellte er wahrscheinlich Pan im Schlafe dar, von Nymphen überfallen, die ihm die Hände auf den Rücken gebunden, den Bart abgeschnitten haben und versuchen, ihm die Echo abspenstig zu machen. Aber auch wenn er Heroen malte, so legte er keinen Wert auf die Schilderung ihrer sittlichen Größe, sondern nur ihrer vollkommenen Schönheit. Als er für die Krotoniaten die unbekleidete Helena zu malen hatte, erlaubten diese ihm, sich die schönsten Mädchen der Stadt als Modelle auszusuchen.

Parrhasios war ein Epheser. Nach Plinius soll er die Proportionslehre für die Malerei begründet haben. Derselbe Schriftsteller lobt die große Feinheit seiner Zeichnung und drückt ihre plastische Wirkung mit folgenden Worten aus: „Die äußersten Teile der Körper zu bilden und die gemalte Darstellung da, wo sie aufzuhören hat, richtig abzuschließen, das findet man selten unter den Erfolgen der Kunst. Denn die Extremität muß sich in sich abrunden und so auslaufen, daß sie noch etwas hinter sich verheißt und selbst das verrät, was sie verbirgt.“ Nicht minder vortrefflich gelang ihm das physische Leben, wie seine beiden Gemälde von Schwerbewaffneten zeigen, „von denen der eine so in den Kampf stürmt, daß er zu schwitzen scheint, der andre die Waffen ablegt, daß man zu hören glaubt, wie er verschnauft.“ Aber Parrhasios blieb nicht dabei stehen, sondern, ein zweiter Euripides, schuf er psychologisch vertiefte Charaktere. So malte er den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus, die Qualen des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, zwei Knaben, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfältigkeit des Knabenalters aussprach. Bei der Schilderung innerer Seelenzustände wußte er sich der äußern Kennzeichen passend zu bedienen, z. B. an seinem leidenden Philoktet, den er mit verwildertem und verbranntem Haar, mit starrem, thränenvollem Auge darstellte. Bis zu einem mehr künstlichen als künstlerischen Wagestück seelischer Charakteristik verstieg er sich in der Figur des Demos, des Volkes, welche die entgegengesetztesten Eigenschaften in sich vereinte und veränderlich, zornig, ungerecht, unbeständig, und doch auch erbittlich, gütig, mitleidig, prahlerisch, erhaben, niedrig, unbändig und flüchtig erschien, so sagt es wenigstens die Überlieferung.

Neben diesen beiden Künstlern nahm eine bedeutende Stellung Timanthes ein, der nach der neuesten Deutung einer bezüglichen Inschrift von der kleinen Insel Kythnos stammte. Plinius berichtet von ihm: „Dem Timanthes war eine angeborene Gabe der Erfindung sogar im höchsten Maße eigen, seine Werke zeichnet es vor allem andern aus, daß man in ihnen stets mehr erkennt, als eigentlich gemalt ist; und obwohl die Kunstfertigkeit auf der höchsten Stufe steht, so geht doch der Erfindungsgeist noch über die Kunstfertigkeit hinaus.“ Sein berühmtestes Gemälde

war die Opferung der Iphigenia. Nachdem er alle Stufen des Schmerzes in den bei dem grausamen Akt Gegenwärtigen erschöpft, läßt er den Vater mit verhülltem Haupt dastehen, weil sein Schmerz so groß ist, daß die Kunst nicht mehr vermochte ihn darzustellen. Wahrscheinlich ist in den vier Hauptfiguren der mit der gefälschten Inschrift Kleomenes versehenen Ara in Florenz (Abb. 128) die Komposition des Timanthes erhalten (Löschcke und Amelung). Kalchas erhebt das Opfermesser gegen die verhüllte Jungfrau, welche ein Jüngling, vielleicht Achill, mitleidig umfaßt,

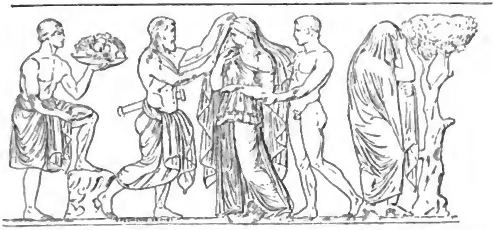


Abb. 128. Opferung der Iphigenie, wahrscheinlich nach dem Gemälde des Timanthes. Relief auf einem runden Altar. Florenz.

während Agamemnon, das Himation über das Haupt gezogen, sich von Schmerz überwältigt abwendet. Diese letztere Figur kehrt auf einem pompejanischen Wandgemälde gleichen Gegenstandes wieder, das aber in seinen übrigen Figuren nichts mit dem Bilde des Timanthes zu thun hat.

Ein ganz verschiedener Geist als in den Werken Polygnots ist uns in diesen Malereien entgegen getreten. Von der gedankenreichen vielfigurigen Monumentalität, von dem erhabenen Ethos ist die Kunst herabgestiegen, aber sie hat auf der andern Seite viel gewonnen, indem sie erst jetzt ihre Mittel voll zu gebrauchen beginnt und Illusionen erstrebt, indem sie tief in die Menschenseele hineingreift, um psychologische Charaktere zu gestalten und diese in dramatischer Steigerung und Zusammenstellung vorzuführen. Erst so gelingt es ihr ein wahres und vollständiges Abbild des Lebens zu schaffen.

C. Die Plastik des vierten Jahrhunderts.

Allgemeines und Übergänge.

Sehr viel später als die Malerei legt die Plastik Zeugnis ab von dem veränderten Zeitgeist. Ja es scheint, als wenn diese Kunst in Griechenland eine Zeitlang fast gänzlich geruht hat. Freilich ist man über die Zeit, in welcher die letzten Monumentalwerke aus der Nachfolge des Myron und Phidias in Athen geschaffen worden, im Zweifel, und sie sind bis gegen das Ende des peloponnesischen Krieges gerückt worden, aber selbst wenn diese Vermutung richtig ist, haben wir eine Lücke von $1\frac{1}{2}$ bis 2 Jahrzehnten, und nur dünn spinnt sich der Faden zu Beginn des 4. Jahrhunderts mit einigen Werken des älteren Kephisodot wieder an. Dann aber tritt die Plastik uns in völliger Veränderung entgegen.

Bis dahin war diese Kunst noch ohne Seele gewesen, ihre Hauptaufgabe bestand außer in Götterbildern in der Schilderung von Kämpfen und in Athletenstatuen oder in rein äußerlichen Vorgängen wie der Panathenäenzug. Die Köpfe sind immer ohne Leben und Ausdruck, und beides liegt nur in der Bewegung der ganzen Figuren. Deshalb eignet sich diese Kunst auch besonders für die Erhabenheit der Götterbilder, denn das Fehlen einer menschlich bewegten Seele bei erhaben gesteigerter Form hob sie über das einfach Menschliche hinaus und ließ selbst den späteren Zeitaltern diese Köpfe ohne bestimmten Ausdruck geheimnisvoll und göttlich erscheinen. Die Plastik stand, gerade so wie die Malerei zur Zeit Polygnots in enger Verbindung mit der Architektur, dieser dienend, aber auch gleichzeitig durch ihre Umrahmung gesteigert, wie namentlich bei den Tempelbildern und dem Schmuck der Giebelfelder.

Jetzt aber löst sich die Plastik aus dem Zusammenhang mit der Architektur, wie die Malerei zum Tafelbilde übergegangen war, und schafft vorwiegend selbständige Werke. Während die frühere Zeit als höchste Aufgabe die Bildung der obersten Götter des Himmels erhalten hatte, traten diese allgemeinen Götter jetzt in der Vorstellung des Volkes und in den Aufgaben der Künstler zurück. Die neue Zeit empfand nicht mehr so groß und gewaltig, und das Volk verlangte daher nach göttlichen Wesen, die ihm näher standen, deshalb treten Götter wie Demeter und Persephone, Dionysos und Hermes, Apollon und Artemis mehr in den Vordergrund und müssen sich eine Umbildung ins menschlich Individuelle gefallen lassen. Auch diese Götter sind noch zu hoch und einzelne von ihnen, wie Dionysos und der Meergott, werden mit einem ganzen Kreise niederer göttlicher Wesen umgeben. Von den obersten Göttern werden einzelne Eigenschaften getrennt und zu neuen Gestalten verdichtet, vielen schon bestehenden Wesen wird größere Selbständigkeit verliehen. So spaltet sich Eros in die Dreizahl des Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Liebreiz und Verlangen, so liegt die strafende Gerechtigkeit nicht mehr nur in der Hand des Götterkönigs, sondern die Erinnyen üben sie selbständig aus. Andererseits beweist die Schöpfung des bacchischen und des Meer-Thiasos, der Silene und Satyrn, der Mänaden und Nymphen, der Tritone und Nereiden, mit denen sich die Phantasie die Landschaft bevölkert denkt, eine engere Verbindung des Menschen mit der Natur, und durch die bildende Kunst fließt damit ein bisher unbekannter Strom duftiger Poesie.

Schon in den Werken des Kephisodot, der wahrscheinlich der (Sohn des älteren und) Vater des (jüngeren berühmten) Praxiteles war, spricht sich dieser veränderte Zeitgeist klar aus. Unter seinen Werken werden zweimal die Musen genannt, einmal von ihm allein, einmal in Gemeinschaft mit Strongylion gearbeitet, sein Hauptwerk aber war die Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem Plutoskinde, dem Reichtum, auf dem Arm. Nach der Schlacht bei Leukas (375) wurde ihr Kult in Athen gestiftet. Eine Marmorkopie in der Münchener Glyptothek gibt uns dieses Erzwerk, welches auf der Agora zu Athen stand, wieder. Der rechte Arm und die linke Hand mit einem Kruge sind dort ergänzt. Ursprünglich hielt die Göttin in der Rechten ein Scepter und in der Linken ein Füllhorn, wie es unsre Abbildung 129 zeigt. (Der Verfasser verdankt die Photographie dieses Werkes



Abb. 129. Eirene des Kephisodot. Richtig ergänzter Gipsabguß im Gipsmuseum zu München.

der Güte des Herrn Prof. Max Fränkel in Berlin.) Nicht mehr schaut die Göttin ernst und gradeaus oder wie aus unendlichen Höhen auf den Beschauer herab, sondern sie ist eine Persönlichkeit nach Menschenart geworden, der Empfindung fähig wie wir, und in holder mütterlicher Liebe blickt sie zu dem an ihr emporstrebenden Kinde herab. Die feierliche Haltung und Größe aber weist noch auf die frühere Zeit zurück.

In anderm Sinne war Silanion ein Künstler der neuen Zeit, indem er hauptsächlich als Porträtbildner auftritt. Der Perser Mithridates ließ ein von ihm gefertigtes Bildnis Platons in der Akademie zu Athen aufstellen. Die uns erhaltenen Platonköpfe, darunter die Herme im Vatikan, gehen wahrscheinlich auf dieses Vorbild zurück. Er schuf auch Idealbildnisse der Dichterinnen Sappho und Korinna, von ersterem ist wohl die anmutige Büste der Villa Albani in Rom eine Nachbildung. Silanions Zeitgenosse Demetrios führte die Bildniskunst bis zu virtuosem Naturalismus. Von seiner Statue des korinthischen Feldherrn Pelichos berichtet Lukian: Sie schildere ihn als alten Mann mit Schmerbauch und kahler Platte, vom Bart seien einige Haare wie vom Winde bewegt, das Gewand sei halb herunter gefallen, man erkenne deutlich die vortretenden Adern, die Statue gleiche einem Menschen, wie er leibt und lebt.



Abb. 130. Behelmter Kopf von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea. Original von Skopas. Athen. Nach Originalphotographie.

Skopas und Praxiteles.

Die vorgenannten Künstler waren nur Vorboten größerer, der beiden Meister Skopas und Praxiteles, welche das Altertum in ihrer Bedeutung neben Polyklet und Phidias setzte, und welche mit diesen den Doppelgipfel in der Entwickelung der griechischen Plastik bilden. Die frühere Epoche hatte die Aufgabe der Kunst nicht völlig erschöpft, daher brachte nach kurzem Zwischenspiel die Kraft des griechischen Genius eine zweite Blüte hervor, die sich vollberechtigt neben die erste stellte.

Der ältere der beiden großen Meister war Skopas. Mit ungestümer jugendlicher Kraft bricht in seinen Werken die Seele durch. Weit hinter ihm liegt die

erhabene Ruhe der polykletischen Epoche, in ihm zittert vielmehr die Erregung des peloponnesischen Krieges nach, obgleich er keinesfalls früher als ein Jahrzehnt nach Beendigung des Krieges auftrat. Skopas war von der Marmorinsel Paros gebürtig, wahrscheinlich der Sohn des Bildhauers Aristandros. Während des größten Teils seiner Schaffenszeit lebte er in Athen, seine jüngeren Jahre aber scheint er im Peloponnes zugebracht zu haben, wenigstens werden dort seine frühesten Arbeiten genannt.

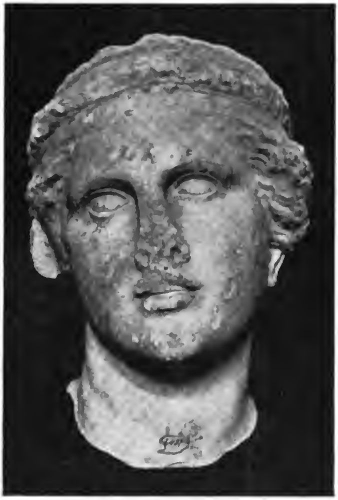


Abb. 131. Weiblicher Kopf vom Südabhang der Akropolis. Athen. Wahrscheinlich Original von Skopas. Nach Originalphotographie.

Nur wenige Fragmente sind von seinen Originalwerken erhalten. Darunter sind für unsre Kenntnis von dem Kunstcharakter des Meisters von grundlegender Bedeutung zwei leider sehr verstümmelte Jünglingsköpfe von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea in Arkadien. Diesen Tempel hatte Skopas erbaut und die Giebelgruppen dafür gearbeitet. Im Vordergiebel war die Jagd auf den kalydonischen Eber, im hinteren der Kampf des Achill mit Telephos dargestellt. Bei den Ausgrabungen im Jahre 1879 sind einige Bruchstücke dieses Schmuckes gefunden worden. Sie befinden sich jetzt im Zentralmuseum zu Athen. Von den beiden Köpfen ist der unbehelmte sehr abgerieben, der behelmte in zwei Teile geborsten, aber die Oberfläche der erhaltenen Gesichtsteile ist weniger zerstört (Abb. 130). Zum erstenmal in der Kunst ist es möglich allein aus dem Kopf die Situation zu erkennen. Der helmlose gehört einem Unterliegenden an, der mit Schmerz und Angst dem Todesstreich entgegensieht. Die Augen des andern sind mit aufmerksamer Spannung auf einen Punkt gerichtet: der Kampf zwischen dem Krieger, zu welchem der Kopf gehörte, und seinem Gegner stand gerade auf der Spitze der Entscheidung. Besonders fällt an den Köpfen das tief gebettete, weit offene Auge auf. Das helle Licht des Augapfels dringt um so kräftiger aus dem Schatten hervor und verleiht dem Blick eine unvergleichliche Intensität. Das physische Leben der Haut ist an keinem frühern Werk so naturwahr wiedergegeben, erst hier glauben wir wahres, weiches und warmes Fleisch zu sehen. Skopas und Praxiteles haben die Vorzüge des Marmors in ihrem ganzen Umfang erkannt; während in der mehr abstrakten Kunst des 5. Jahrhunderts

Bronze die Hauptrolle spielt, räumen sie dem Marmor den Vorrang ein und wissen ihm alle seine Reize abzugewinnen, namentlich die Illusion wirklichen Fleisches aufs höchste zu steigern. Von Skopas wird nur ein Erzwerk, eine Jugendarbeit, genannt, eine Aphrodite Pandemos für Elis. — Den beiden Köpfen von Tegea reiht sich wahrscheinlich als drittes Originalwerk des Skopas ein weiblicher Marmorkopf vom Südabhang der Akropolis zu Athen an (Abb. 131). Er hat den feuchtglänzenden, von innen vordringenden Blick, der hier scharf zur Seite gewendet und schwärmerisch pathetisch ist. Die Lippen sind halb geöffnet und lassen die obere Zahnreihe sehen, man glaubt zu fühlen, wie der Atem aus dem Munde hervorgeht.



Abb. 132. Herakles in der Sammlung Lansdowne. London. Wahrscheinlich Kopie nach Skopas. Nach Gips.

Auf Grund dieser Köpfe ist es uns möglich, andre Werke des Skopas unter den Kopien zu bestimmen.

Wenn der Herakles in der Sammlung Lansdowne (Abb. 132), der die Keule mit der Linken geschultert hat und mit der Rechten das Löwenfell ablegt, wirklich ein Original des Skopas wiedergibt, wie man neuerdings glaubt, dann müssen wir in dieser Statue ein Jugendwerk des Künstlers erblicken und hätten den deutlichen Beweis, daß er an Polyklet anknüpft; denn sowohl die Stellung als auch der Körper erinnern stark an den Doryphoros und doch welch gewaltiger Unterschied! Das Schreitmotiv ist lange nicht so einfach, sondern durch den stark seitwärts gesetzten Fuß kompliziert. Der Kopf ist nicht nach der Seite des Standbeins, sondern des Spielbeins gekehrt, wodurch ein lebhafter Rhythmus in die Bewegung kommt, welcher dem Vorbild ganz fremd ist, der Kopf ist leise zur Seite geneigt zum Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung. Erst hier ist das animalische Leben des Körpers vollendet wiedergegeben. — Den Kopftypus dieser Statue variieren viele andre Heraklesköpfe, von denen bis jetzt 24 in unsern Museen nachgewiesen sind, und die wohl zweifellos auf Skopas zurückgehen.

Die rhythmische Bewegung der Lansdowne-Figur ist aufs höchste gesteigert in dem Apollon Kitharoedos oder Musagetes, d. h. dem Zitherspieler oder

Musenführer, im Vatikan. Er wurde in der Villa des Cassius in Tivoli gefunden. Von langen Gewändern umwallt, schreitet der Gott nach dem Klang seiner Leier einher und wirft, von seinem eigenen Gesang hingerissen, den lorbeerbekränzten Kopf pathetisch zurück, den Blick begeistert in die Ferne gerichtet. Wie die Melodie durch die Saiten, so rauschen seine Glieder durch das faltige Gewand. Ob diese Statue das Werk wiedergibt, welches Augustus auf den Palatin versetzte, ist zweifelhaft. — Bis zu wilder Raserei hat Skopas das Pathos zu steigern gewußt, in seiner Bacchantin, die wir nur aus der Beschreibung des Rhetors Kallistratos kennen. Sie war von wildem dionysischem Taumel ergriffen und eilte mit lang flatterndem Gewand, die Arme entblößt, den Kopf zurückgeworfen, die Haare gelöst, ein zerrissenes Zicklein in der Hand, zu den nächtlichen Orgien auf den Berghöhen des Kithäron. Heftig bewegt waren sicher auch die Erinnyen des Skopas, wenn sie auch nichts Furchtbares hatten, sondern als schöne Jägerinnen gebildet waren. — Aber nicht nur wilde Leidenschaft wußte der Künstler hinreißend zu schildern, sondern auch die zartesten Regungen der Seele gelang es ihm darzustellen. Das beweist die Gruppe in Megara, welche in drei Statuen halb erwachsener Knaben Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Liebreiz und Verlangen, veranschaulichte. Welcher Meister in seelischer Schilderung mußte der Künstler sein, wenn er es vermochte so zarte Unterschiede sichtbar auszudrücken! — Auch ein Wesen wie Aphrodite wußte er so vollendet zu bilden, daß Plinius seine nackte Statue dieser Göttin über die des Praxiteles stellte. Bei der starken Betonung des Seelischen, das dem Künstler in allen seinen Werken eigen war, werden wir nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß er in ihr besonders das von Liebe ergriffene Weib geschildert hat. Wie Skopas ruhig stehende Gestalten gebildet hat, das führt uns der vatikanische Meleager, den Gräf mit Recht auf ihn bezogen hat, in einer leider sehr flauen Kopie vor Augen. — Ganz besonders aber mußte ihn oder die von ihm beeinflußte Schule die schwierige Aufgabe reizen, innere Unruhe bei äußerer Ruhe zu schildern. Das zeigt der Ares Ludovisi, der vielleicht auf Skopas selbst, vielleicht auch nur auf seine Schule zurückgeht und neben skopasischen auch schon lysippische Elemente zu enthalten scheint (Abb. 133). Der kleine Amor zwischen den Füßen des Gottes ist eine entstellende Zuthat des römischen Kopisten. Denn nicht auf Liebe sinnt der Gott, sondern auf neue Kriegsthaten; nur einen Augenblick hat er sich niedergesetzt, doch entschlossen und durchgreifend, wie ein Kriegsmann sein muß, auch diese kurze Zeit ganz ausnützend und daher in bequemer nachlässiger Stellung. Er hält das Schwert noch in der Hand und auch die Chlamys hat er bloß sinken lassen, aber nicht abgelegt, um wieder kampfbereit dazustehen, wenn Eris, die böse Göttin, von neuem die Brandfackel der Zwietracht unter die Menschen wirft. Wie wahrhaft göttlich ist die geschlossene Harmonie in der Gliederstellung dieses sitzenden Mannes!

Das scheinbar Entfernteste wußte die Kunst des Skopas in sich zu vereinen. Herakles, Meleager und Ares, auch Apoll, der Gott des Gesanges, sind Männer der That, und thatenkräftig und thatenfroh hat der Künstler sie geschildert. Aber auch die feinsten und innersten Regungen der Seele vermochte er aus-

zudrücken, und zwar wie es scheint dadurch, daß er auch sie in energischer That begriffen an die Oberfläche treten ließ.

Den letzten Teil seines Lebens hat Skopas wohl in Kleinasien zugebracht, dort hat er mit andern Künstlern am Mausoleum zu Halikarnaß gearbeitet



Abb. 133. Ares Ludovisi. Rom. Pallazzo Buoncompagni. Nach Originalphotographie.

(s. S. 209), in Chryse hat er den Apollon Smintheus gebildet und auch in andern Städten Werke hinterlassen. Wahrscheinlich für eine Stadt in Bithynien schuf er eine figurenreiche Gruppe, mit welcher er den nachhaltigsten Einfluß auf die folgende Zeit ausgeübt hat; später befand sie sich in Rom, in einem etwa 30 Jahre v. Chr. Geb. im Cirkus Flaminius erbauten Neptunstempel. Sie stellte wahrscheinlich die Überführung Achills nach seinem Tode auf die Insel

der Seligen dar, wo er in die Zahl der Meergötter aufgenommen wurde. In der Mitte stand der Heros selbst zwischen seiner Mutter Thetis und Poseidon, von beiden Seiten aber nahten zur Begrüßung auf Meerungeheuern und Seepferden reitend Nereiden, Tritone und andre Wassergottheiten. Mit feuchtglänzenden Blicken, voll der Sehnsucht, welche die Geschöpfe des Meeres zu den schöngestalteten, warmblütigen Menschen hinzieht, sahen sie wahrscheinlich dem neuen Genossen entgegen. Mit diesem Werk, das vielleicht für ein Giebelfeld bestimmt war, hat Skopas den Meerthiasos geschaffen, der in der hellenistischen Kunst so reich nachklingt (s. S. 253).

Noch eine andre weltberühmte Gruppe, welche uns in Kopien erhalten ist, werden wir nicht mit Unrecht Skopas zuteilen. Es sind die Niobiden. Die Alten waren zweifelhaft, ob dieses Werk von Skopas oder von Praxiteles herrühre. Bei dem bessern Überblick, den uns die Leichtigkeit des Reisens und der Vergleich durch Photographien über die Antike verschafft hat, bei den eingehenden Studien, welche die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten immer schärfer herausgeschält haben, werden wir nicht zweifeln, die Erfindung auf Skopas zurückzuführen. Praxiteles ist, wie wir sehen werden, ein so durchgreifend andrer Charakter als der Bildner dieser Gruppe, daß wir nicht annehmen können, dieses hochtragische Werk rühre von ihm her. Dagegen finden wir alle Eigenschaften des Skopas darin wieder.

Die Originale standen in der Kaiserzeit im Apollontempel, den C. Sosius nach seinem im Jahre 35 v. Chr. Geb. gefeierten Triumph in Rom erbaute und waren wahrscheinlich durch ihn in Kleinasien geraubt worden. Die Florentiner Niobiden, eine sehr schlechte römische Kopie, wurden in der Mehrzahl im Jahre 1583 in einem Weingarten an der Via Labicana nahe beim Lateran in Rom gefunden, gerieten in den Besitz der Familie Medici und kamen, nachdem sie lange in Rom in ihrer Villa gestanden hatten, 1775 nach Florenz in die Uffizien. Von den vierzehn zusammen ausgegrabenen Figuren wurden einige als nicht zugehörig ausgeschieden, andre von anderswoher hinzugefügt. Von mehreren besitzen wir noch andre Kopien. Ursprünglich hat die Gruppe aus sechzehn oder siebzehn Personen bestanden, der Niobe mit sieben Söhnen und sieben Töchtern, einem Pädagogen und vielleicht einer Wärterin der jüngsten Tochter. Sie schmückte nicht ein Giebelfeld, wie man früher annahm, sondern war frei aufgestellt, denn die den Felsboden nachahmenden Sockel müssen schon bei den Originalen die gleiche Form gehabt haben. Die Sage erzählt, daß Niobe, die Tochter des Tantalos und Gemahlin des Königs Amphion von Theben, sich gegen Leto überhob, weil sie vierzehn Kinder geboren habe und die Göttin nur zwei. Sie verbot ihrem Volke, Leto zu opfern und ließ sich dafür selber göttliche Ehren erweisen. Die Kinder der erzürnten Leto, Apollon und Artemis, töteten an einem Tage mit ihren unsichtbaren Pfeilen sämtliche Söhne und Töchter der Königin. Vor jähem Schmerz erstarrte Niobe zu Stein und wurde von den Göttern auf die Felshöhen des Sipylos versetzt. Dreizehn Figuren sind bis jetzt mit Sicherheit nachgewiesen worden, die Mutter, der Pädagog, sieben Söhne und vier Töchter. Wahrscheinlich eilten die Kinder von den beiden Seiten auf die Mutter zu, soweit es ihre Verwundung noch erlaubte. In wildem Entsetzen fliehen sie durcheinander. Mehrere sind schon von den Pfeilen ereilt, einer liegt bereits tot hingestreckt, ein andrer ist in die Knie gesunken und greift nach dem Geschoß, das ihm im Rücken steckt, einer kniet mit einem Bein auf dem Boden und hält sich noch gewaltsam aufrecht, Kopf und Blick wild emporgeworfen nach den unsichtbaren rächenden Göttern, sie voller Trotz anklagend. Ein Mädchen ist wie eine geknickte Blume zu den Füßen eines Bruders niedergesunken, schon hat sie nicht mehr die Kraft, des Gewandes zu achten, das von ihrem Oberkörper herabgefallen ist, zwecklos sucht der Bruder sie vor den todbringenden Pfeilen mit übergehaltenem Mantel zu schützen. Andre Brüder und Schwestern eilen auf die Mutter zu, klagend, entsetzt oder in fürchterlichem Staunen, alle nach Charakter und Lebensalter vortrefflich individualisiert. Der jüngste Sohn ist zum

Pädagogen, das jüngste Töchterchen in den Schoß der Mutter geflüchtet. Diese drückt das zitternde Mädchen mit der Rechten an sich, einen Blick voll unsagbaren Schmerzes und stolzen Vorwurfs sendet sie zu den Göttern empor und zieht mit der Linken den Mantel herauf, um das Antlitz zu verhüllen, damit die Göttin ihre Thränen nicht sehen soll. Von dem Kopf der Niobe befindet sich eine weit bessere Wiederholung als der des Florentiner Exemplars im Besitz des Lord Yarborough in Brocklesby-Park in England (Titelbild. Der Verfasser verdankt die Photographie dieses Werkes der Gnade Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich und der Güte des Besitzers.). Dieses herrliche Werk muß dem Original ziemlich nahe stehen. Nur in einer Figur, in dem knieenden Jüngling, hat der Künstler den körperlichen Schmerz ausgedrückt, in allen übrigen aber ausschließlich ein Seelengemälde entfaltet von erschütternder Gewalt. Eine wahrhaft dramatische Gestaltungskraft ist ihm eigen gewesen, seine glänzende Veranlagung für das Pathetische, die Skopas in vielen Einzelgestalten bewiesen, hat er hier zu erhabener Tragik zusammengefaßt, und eine der schwierigsten Aufgaben der bildenden Kunst in so großartiger Weise gelöst, daß uns das Werk noch in den flauen Kopien mächtig ergreift. Tiefe psychologische Schilderung wie bei Euripides scheint mit dem hohen Ton eines Sophokles vereinigt zu sein. Von einer der Töchter besitzen wir noch ein viel besser gearbeitetes Exemplar, es ist die sogenannte Niobide Chiaramonti im Vatikan (Abb. 134). Sie scheint aber dem Original nicht näher zu stehen, sondern vielmehr eine Umbildung in hellenistischem Geschmack zu sein.



Abb. 134. Niobide Chiaramonti. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

Als ganz abweichende Persönlichkeit erscheint der zweite große Künstler des 4. Jahrhunderts, Praxiteles, und diese Verschiedenheit wird bei der Übereinstimmung vieler in der Zeit liegender Elemente meistens zu wenig betont. Es ist der Unterschied von Handlung und Zustand, der uns noch öfters in der Kunstgeschichte bei gleichzeitigen und in gewissem Sinne auch verwandten Meistern begegnet. Wir haben ihn schon bei Myron und Polyklet gefunden, er kehrt bei Tizian und Giorgione wieder. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Hauptwerke des Skopas: die tegeatischen Giebelgruppen schilderten eine Jagd und einen Kampf, in lebhafter Bewegung schreitet Herakles vorwärts, voller Begeisterung wallt der Kitharöde dahin, wild rasen die Bacchantin und die Furien, von innerer

Unruhe erfüllt ist der sitzende Ares, voller Sehnsucht eilten die Wassergeschöpfe über das weitaufrauschende Meer, und gar in den Niobiden entfaltet sich ein erschütterndes Drama. Alle drücken eine energische körperliche und seelische Handlung aus. Die Kunst des Skopas war, wie wir gesehen haben, geistig das Produkt einer Zeit, welche hauptsächlich vor seinem Auftreten liegt. Bis zur künstlerischen Heranbildung des Praxiteles dagegen, der aus der unmittelbarsten Gegenwart herauswuchs, war die Zeit eine andre geworden. Die leidenschaftlichen Parteikämpfe in Athen waren verstummt, nicht mehr wurde die Stadt von der Eifersucht der Spartaner bedroht; eine andre griechische Stadt, Theben, war durch die Heldengröße ihrer Führer Pelopidas und Epaminondas an die politische Spitze Griechenlands getreten, und ihre Großmachtsgelüste richteten sich nach dem Peloponnes, nicht gegen Athen. Noch war im Norden nicht die bedrohliche Macht der makedonischen Könige aufgestiegen. So konnte Athen nach langen stürmischen Jahren eines vollen Friedens genießen. Das war die Zeit, in welcher die ruhig-große Philosophie Platons sich zu voller Reife entwickeln konnte, in welcher dieser Mann als Geistesfürst durch die Hallen und Gärten der Akademie wandelte und zahlreiche Schüler aus aller Welt um sich versammelte. Eine Persönlichkeit, in welcher der attische Volksgeist von seiner edelsten Seite noch einmal zu vollendeter Verkörperung kam, wie im Jahrhundert vorher in Perikles. Nach den blutigen Kriegsjahren und ihren schmerzlichen Nachzuckungen hatte das athenische Volk sich wieder gesammelt, und da brach die edle und gehaltene Klarheit seines Wesens abermals voll hervor. Der neue größte Vertreter aber der Zeit war nicht ein Staatsmann sondern ein Philosoph, nicht der Gestalter greifbarer Wirklichkeit, sondern der Herrscher im Reich der Gedanken, und weit über die Grenzen des Irdischen hinaus flog sein Geist, in das Reich der Phantasie. Obgleich Skopas nur wenig älter war als Praxiteles, liegt die geistige Sphäre beider weit auseinander. Letzterer gehört ganz dem Zeitalter Platons an und tritt diesem Philosophen als eine in manchem verwandte Persönlichkeit zur Seite.

Praxiteles, wahrscheinlich der Sohn des Kephisodot, geboren in dem attischen Demos Eresidai, scheint die größte Zeit seines Lebens in Athen zugebracht zu haben, nur in der Mitte desselben hat er wohl einen längern Aufenthalt in Kleinasien genommen. Er wird zuerst der Schüler seines Vaters gewesen sein, wie Skopas aber scheint auch er in seiner Jugend formal durch Polyklet beeinflußt zu sein.

In sehr hohem Grade würde er sich auf seiner frühesten Stufe von diesem Künstler abhängig zeigen, wenn der einschenkende Satyr, von welchem viele Kopien erhalten sind, die besten in Dresden (Abb. 135) und Berlin, wirklich auf ihn zurückgeht, was sehr wahrscheinlich ist. Das Original war von Erz und lehnte sich eng an den Diadumenos Polyklets an. Der Satyr steht ruhig da, in der hocherhobenen Rechten ist eine Kanne zu ergänzen, aus welcher er in das mit der Linken gehaltene Trinkhorn eingießt. Der Körper ist noch so kantig und großflächig wie bei dem Vorbild, und auch der Kopf hat die quadratische Schädelform, aber in dem feinen Fluß der Oberfläche und dem Typus des Gesichtes ist das Werk rein attisch. Gleich in dieser Figur würde der Unterschied zwischen Praxiteles und Skopas schlagend entgegentreten: Während der Künstler des Herakles Lansdowne durch leichte Veränderung seines Vorbildes dem Heros rhythmische Beweglichkeit und pathetisches Empfinden verleiht, schließt der Bildner des Satyrn sich eng an die ruhige und geschlossene Haltung des Diadumenos mit der Wendung des Kopfes nach dem Standbein an, nur die Harmonie und der Linienfluß sind verfeinert.

Die Seele des einschenkenden Knaben ist nicht nach außen gerichtet, sondern zu *stiller Selbstbetrachtung nach innen gesammelt.* Das ist der durchgehende Zug bei allen uns bekannten praxitelischen Gestalten, und selbst wenn einige der verlorenen Werke anders gewesen sein sollten, der Ruhm des Praxiteles hat sich an derartige Bilder geknüpft, das waren seine besten Leistungen, weil sie seinem Wesen am nächsten lagen. Bei Skopas drängt die neuentdeckte Seele ungestüm nach außen: sie ist auf künftige Thaten gerichtet wie beim Ares und Herakles, sie flutet dahin im Gesange wie beim Kitharöden, oder tritt ganz außer sich selbst wie bei der rasenden Bacchantin, sie sehnt sich nach andern Geschöpfen wie in den Meerwesen, oder bäumt sich auf in wildem Schmerz in Niobe und den Niobiden, bei Praxiteles dagegen *lebt die Seele sich selber und belauscht ihre geheimsten Empfindungen.*


Abb. 135. Einschenkender Satyr. Dresden. Wahrscheinlich nach Praxiteles. Nach Originalphotographie.

Daher ist dieser Künstler der feinste *Bildner des Eros*, des Liebesgottes, geworden. Der Gott thront nicht mehr hoch über allem irdischen Empfinden und verleiht dieses in kühler Majestät wie die früheren Götterideale, sondern er ist selbst von der Liebe ergriffen und stellt an sich selbst ihre Wirkung dar. Nur einmal hat Praxiteles deshalb den *bogenschießenden Eros* geschaffen, von dem der Redner Kallistratos berichtet, und den man in einer Dresdener Statue glaubt erkennen zu dürfen, in den drei andern uns bekannten Fällen steht der Gott in seine Empfindung getaucht sinnend da. Praxiteles hat ihn nicht als tändelndes Kind gefaßt wie die spätere Zeit, sondern als halb erwachsenen Knaben, in welchem sich die Liebe zum erstenmal regt. Das ist das einzig mögliche Alter für den vollen Ausdruck der Liebe in einem männlichen Wesen, denn das Kind kennt sie noch nicht, und ein ganz an die Liebe hingegebener Mann würde uns weichlich erscheinen. Von dem *Eros von Parion* besitzen wir Münzbilder und danach hat Benndorf diese Statue in dem sogenannten Genius Borghese im Louvre, einer schlechten Marmorkopie, wiederzuerkennen geglaubt. Am berühmtesten war die Erosstatue, welche Phryne, die Geliebte des Künstlers, zu-

gleich mit einer Venus und ihrer Bildnisstatue in den Tempel ihrer Vaterstadt Thespiae weihte.

Der beflügelte Gott hatte den Bogen und vielleicht den Pfeil in der Hand, er stand da, ruhig vor sich hin blickend, Liebeszauber erregend, aber nicht durch seinen Pfeilschuß sondern durch seinen Anblick. Nach dieser aus dem Altertum überlieferten Beschreibung erscheint es möglich, daß der berühmte sogenannte Genio del Vaticano eine Wiederholung des thespischen Eros ist. Aber die Arbeit an dieser Kopie ist kalt und nüchtern, besser ist eine andre im ganzen richtig ergänzte Wiederholung in Neapel (Abb. 136). Berückend schön ist das von langen Locken umwallte Antlitz. Auf diese Figur passen die schönen Verse des Ibykos:

Wieder unter schwarzen Wimpern
Mit bethörenden Augen schaut mich
Eros an und treibt mit tausend
Süßen Lockungen mich in Kypris
Unentrinnbar festes Netz.

Zart und melodisch sind die Formen des Körpers, es ist, als wäre die ganze Gestalt in milden und warmen Frühlingszauber getaucht.



Abb. 136. Eros. Neapel.
(Wahrscheinlich Kopie des thespischen Eros des Praxiteles.
Nach Originalphotographie.

Leider ist von der Nachbildung eines andern Eros, dem sogenannten Eros vom Palatin im Louvre außer Bruchstücken der Gliedmaßen nur der Torso erhalten. Diese Erosbilder gehören in die frühere Zeit des Künstlers, sie lassen noch die peloponnesische Grundform durch die attische Feinheit der Behandlung klar hindurchscheinen, und so wird auch ohne den einschenkenden Satyr des Künstlers Studium an Werken Polyklets erwiesen.

Nicht minder berühmt war Praxiteles als Bildner weiblicher Statuen. Die Entwickelung des Geistigen in der Epoche des Phidias verlangte ihr Gegenbild. Auch die sinnliche Seite des Lebens ist ein Geschenk der Gottheit, mit den Sinnen ist der Mensch an die irdische Erscheinungswelt geknüpft und edle Erfüllung der Sinnlichkeit gehört in den Kreis seines von der Natur vorgezeichneten Wesens. Bisher waren halb oder ganz nackte weibliche Gestalten noch nicht geschaffen worden; Skopas und Praxiteles waren die ersten, welche das Weib für die Plastik entkleideten, nachdem ihnen schon Zeuxis in der Malerei vorangegangen war. Wie sehr mußte diese Aufgabe Praxiteles reizen, denn an dem weichen und zarten weiblichen Körper konnte er seine ganze Meisterschaft



Abb. 187. Aphrodite von Arles. Paris. Louvre. Wahrscheinlich Kopie nach Praxiteles. Nach Originalphotographie. Der falsch ergänzte rechte Arm ist fortgelassen.

in lebendiger warmblütiger Charakteristik entfalten. Zweimal hat er die **Bildnisstatue seiner Geliebten** geschaffen, einmal für Thespiä und ein zweites Mal in vergoldetem Erz für Delphi. Öfter hat er die Göttin der Liebe, Aphrodite, gebildet. In allen seinen entkleideten weiblichen Statuen läßt der Künstler es sich angelegen sein, die Nacktheit wohl zu motivieren. Die Aphrodite von Arles im Louvre (Abb. 137), die wahrscheinlich auf Praxiteles zurückgeht, ist bei der Toilette, sie hat das Gewand vom Oberkörper sinken lassen und schaut in den Spiegel, den sie in der linken Hand hält, während die (falsch ergänzte) Rechte gegen den Kopf erhoben war, um das Haar zu ordnen. Herrlich blüht selbst in dieser schlechten Kopie der nackte Oberkörper aus dem Gewand, das die unteren Teile umschlingt, empor, wie eine duftige Blume aus schützendem Kelch. Eine sehr viel bessere Wiederholung besitzen wir in einem Torso zu Athen. — Auch die **halbentkleidete Aphroditestatue von Ostia** im britischen **Museum** hat praxitelischen **Typus**. — Ganz nackt aber war die **knidische Aphrodite**, welche zu den berühmtesten Kunstwerken des Altertums gehörte und zahlreiche schönheitsdurstige Pilger nach Knidos zog.



Abb. 138. Aphrodite von Knidos. Kopie nach Praxiteles.
Nach Gips. Das entstellende Blechgewand der vatikanischen Statue ist fortgelassen.
Nach Brunn, Denkmäler.

Münzen der Stadt haben eine Statue in der Sala a Croce greca des Vatikan, der moderne Prüderie ein Blechgewand um die Beine geschlungen hat, als Wiederholung erkennen lassen (Abb. 138). Die Göttin ist im Begriff in das Bad zu steigen, auf eine neben ihr stehende Vase läßt sie das letzte Gewandstück fallen. Der Kopf, der ursprünglich vielleicht ein klein wenig mehr gehoben war, ist zu ihrer linken Seite gewendet, mit der rechten Hand bedeckt sie den Schoß. Fern von jeder Möglichkeit der Überraschung durch unberufene Blicke ist sie ganz in sich selbst gekehrt; aber ein wenig befangen bei der ungewohnten Entkleidung ist ihre Haltung doch, und das verleiht ihr den holden Reiz der Unschuld, den Zauber weiblicher Reinheit. Zu köstlicher, duftiger Blüte ist der edle Leib entwickelt, und selbst die matte Kopie gibt noch eine Ahnung davon, wie warm einst das Licht auf der zarten Oberfläche des Originals spielte, als ob es sie, darüber hinstreifend, küßte. Von dem Kopf ist glücklicherweise eine noch bessere aus Tralles stammende Wiederholung erhalten, im Besitz des Herrn von Kaufmann in Berlin, ja wir können annehmen, daß der Kopf dem Original ziemlich nahe steht (Abb. 139). Mit echt plastischer fester Form verbindet sich Sammetweiche und zarteste Feinheit der Haut. Der Umriß des Gesichtes ist entzückend lieblich gezeichnet; der etwas schwimmende Blick des tief gebetteten Auges, die leise wie in kaum bewußter Sehnsucht geöffneten Lippen von gehaltener Fülle geben den edelsten Ausdruck weiblicher Innigkeit und Hingebung, gepaart mit keuscher abwartender Zurückhaltung.



Abb. 139. Kopf der Aphrodite von Knidos. Im Besitz des Herrn von Kaufmann in Berlin. Kopie nach Praxiteles.

Auch bekleidete weibliche Statuen hat Praxiteles geschaffen. Die Bewohner der Insel Kos kauften von ihm eine Liebesgöttin, weil sie ganz bekleidet war, doch ist es noch nicht gelungen, die koische Aphrodite in Kopien überzeugend nachzuweisen. Die Artemis von Gabii im Louvre (Abb. 140), in welcher sehr wahrscheinlich die Nachbildung eines praxitelischen Werkes vorliegt, zeigt die Göttin wie ein Landmädchen, in eiligem Schritt sich den Mantel auf der Schulter zuheftend, eine ganz genreartige Auffassung, aber von glücklicher Anmut. Ja es scheint, daß Praxiteles mit seinen Gewandstatuen eine sehr nachhaltige Wirkung auf die Folgezeit ausgeübt hat und daß die schönsten und reichsten Gewandmotive, welchen wir in der spätern Kunst begegnen, auf ihn zurückgehen. Das lehren namentlich die Reliefs, welche 1887 von Fougères in Mantinea gefunden wurden und sich jetzt im Centralmuseum zu Athen befinden (Abb. 141).

Sie schmückten den Sockel einer Gruppe, welche Leto mit ihren beiden Kindern darstellte. Sie sind nicht von der Hand des Praxiteles selbst, dazu ist die Arbeit zu gering, aber die sechs erhaltenen Musen darauf sind sicher reichen Gewandstatuen des Künstlers von einem seiner Schüler nachgebildet. Das ist die einfachste Erklärung für ihre kompositionell langweilige Nebeneinanderstellung. Das Relief mit Apoll, Marsyas und dem auf den Befehl zur Schindung wartenden Sklaven ist in den beiden Figuren des Apoll und des Sklaven wohl eine schwache Erfindung des ausführenden Künstlers, während zum Marsyas das Vorbild Myrons benutzt zu sein scheint. Unerschöpflich geistreich ist die Erfindung in den Gewändern der Musen, in vollendetem Wohlklang laufen die Linien der Falten neben-, gegen- und übereinander, bald näher zusammen, bald größere Flächen zwischen sich lassend, bald gerade, bald gebogen, und immer klingt der melodisch bewegte Körper hindurch. Hier gilt in voller Bedeutung Goethes Wort, daß die antike Kleidung das tausendfache Echo der menschlichen Gestalt sei; wie dieses Echo sich bricht, verschwindet und wiederkehrt, das gehört zu den feinsten Reizen, welche die antike Kunst bietet. Vielleicht sind die Vorbilder die „Tespiaden", die man als Musen versteht, gewesen, von Plinius unter den Erzwerken des Praxiteles erwähnt. Eine der schönsten Nachbildungen solcher praxitelischer Werke ist die weibliche Gewandstatue in Dresden. Nach derartigen Vorbildern hat die griechische Kleinkunst die Tanagräer Terrakotten geschaffen und damit praxitelischen Wohlklang in tausend griechische Privathäuser getragen (Abb. 142).



Abb. 140. Artemis von Gabii. Paris. Louvre. Wahrscheinlich Kopie nach Praxiteles. Nach Originalphotographie.

Zum Ausdruck matronaler Würde ist das Gewand in der Demeter von Knidos im britischen Museum (Abb. 143) verwertet, welche allerdings kein Werk des Praxiteles ist, aber doch ein Originalwerk derselben Zeit oder der Zeit gleich nach ihm und der Kunst des Meisters ziemlich nahe steht. Der Körper ist aus schieferigem Marmor gearbeitet und sehr abgerieben, während der Kopf, aus schönem parischem Marmor und weit besser erhalten, besonders eingefügt ist. Trotz des großen Reichtums der Motive ist das Gewand, selbst in dem heutigen schlechten Zustande, vollendet klar und wirkt in großen Zügen. Wundervoll vornehm ist die Haltung des Körpers und des Kopfes, von dem ein Tuch auf die Schultern herabfällt. In den Augen liegt verhaltener Schmerz um die verlorene Tochter.

Die Tochter selbst, Persephone, erkennen wir in dem Kopf 89 der Münchener Glyptothek, welcher in falscher Ergänzung steif und kalt auf dem Halse sitzt, erst die Neigung, welche Brunn ihm im Gypsabguß gegeben hat (Abb. 144), bringt den mädchenhaften Liebreiz hervor, durch welchen dieses Werk ein köstliches Gegenbild zur Demeter von Knidos ist. Der Kopftypus ist bei beiden überraschend ähnlich. Die Arbeit ist die eines vorzüglichen griechischen Meißels, und der Kopf könnte das Original des Praxiteles sein. Eine ganze Reihe von Werken aus dem eleusinischen Kreise wird uns von dem Künstler genannt. Die seelische und sinnliche Wärme dieser Gestalten, ihrer Sagen und ihres mystischen Kultus



Abb. 141. Drei Musen. Relief von einer Statuenbasis aus Mantinea. Athen. Werkstatt des Praxiteles. Nach Originalphotographie.

ergriffen ihn, dessen Gemüt für weiche und zarte Töne, für innige Empfindung so empfänglich war. Die wehmütige und doch gehaltene Klage der verlassenen Mutter, die holde Anmut des geraubten Mädchens haben ihn öfters beschäftigt; sein träumerischer Sinn vertiefte sich gern in das Geheimnis von Werden und Vergehen, welches dem Mythos zu Grunde liegt, und daraus ist sein nicht erhaltener Triptolemos, der Gott des jugendlichen Wachstums, entstanden. Zu seinen Werken gehört auch ein Lokaldämon von Eleusis, der Eubuleus. Man hält einen vor einigen Jahren in Eleusis aufgefundenen Kopf dafür, während man die früher bekannten Kopien fälschlich Virgil nannte. Wie das verkörperte poetische Geheimnis schaut der Gott unter seinen langwallenden Locken hervor. Die Arbeit an dem eleusinischen Funde entspricht nicht ganz den Erwartungen, die man an ein Original des Praxiteles zu stellen berechtigt ist,

und selbst die Zuschreibung der Erfindung an diesen Künstler muß zweifelhaft bleiben.

Nach Betrachtung dieser Reihe von Bildwerken wird es uns kaum mehr ungewiß erscheinen, daß auch die Sophoklesstatue im Lateran, welche in Terracina gefunden wurde, auf Praxiteles zurückgeht, und da sie den Eindruck macht, als wäre sie nach Bronze kopiert, ist das Original vielleicht die Statue, welche auf Betrieb des Lykurgos im athenischen Theater aufgestellt wurde (Abb. 145). In ihr ist das Gewand zur Hebung des Ausdrucks edelster, vollreifer Männlichkeit benutzt. Jedenfalls lagen Bildnisköpfe des Dichters vor, und aus des Dichters



Abb. 142. Tanagräer Terrakotten. Paris. Louvre.
Nach Originalphotographie.

Werken hat der Künstler seine Persönlichkeit mit genialem Blick unvergleichlich treffend abgezogen und plastisch gestaltet. Das ist der Mann auf der vollen Höhe des Lebens, der Dichter im Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft, von höchstem geistigem Adel, in sich selbst ruhend, groß und sicher. So wünschten wir unsern Goethe dargestellt.

Blühend jung ist die Kunst des Praxiteles, und jugendlich sind fast alle Statuen, die er geschaffen. So bevorzugt er Eros und Aphrodite, die Musen, Kora und Triptolemos, auch Apollon und Artemis. Von älteren Gottheiten hat er namentlich die Mütter Demeter und Leto gebildet, als Urheberinnen neuen sprossenden Lebens. Oft hat er seine Figuren in Gruppen zu zwei oder drei, meist ohne besondere Handlung zusammengestellt wie auf einer Santa Conversazione der venetianischen Malerschule. Dieses ruhige Sein in ungetrübter Harmonie

war wohl der reinste Ausdruck seines innersten Wesens. Von seinen Apollonstatuen war der Sauroktonos am berühmtesten, und eine ganze Anzahl von Wiederholungen veranschaulicht uns das Werk (Abb. 146). Das Original war von Bronze, aber nur die verkleinerte Kopie in Villa Albani ist aus diesem Material, alle übrigen aus Marmor. Fast bis ins Knabenalter ist der Gott herabgedrückt. Mit der erhobenen Linken lehnt er sich an einen Baumstamm, hinter dem er halb versteckt ist; er lauert auf eine kleine flinke Eidechse, welche an dem Stamm herausläuft, um sie mit dem in der Rechten gehaltenen Pfeil zu durchbohren. Aber nicht auf schnelle That ist der Gott gespannt, sondern halb träumend schaut er auf das Tier, fast als ob er vergessen hätte, was er eigentlich wollte. — Eine andre Verkörperung des Gottes ist der sogenannte Apollino in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, welcher, um der vom Gesang angestrengten Brust tiefe Atemzüge zu ermöglichen, den Arm auf den Kopf legt. Die Statue, von der sich eine bessere Wiederholung in Berlin befindet, ist wahrscheinlich eine hellenistische Weiterbildung des Apollon Lykaios von Praxiteles.



Abb. 143. Demeter von Knidos. London. Britisches Museum. Nach Brunn, Denkmäler.

In welchen Gestalten der Mythe aber ist der Genuß des Daseins besser verkörpert, als im Gott des Weines Dionysos und seinem Kreise. Darum ist Praxiteles der Schöpfer des bacchischen Thiasos geworden, wie Skopas die Meerwesen geschaffen hat. Von den verschiedensten Seiten hat Praxiteles dieses Thema gefaßt, am edelsten in der Statue des bärtigen Dionysos, des sogenannten Sardanapal im Vatikan, in der wir wahrscheinlich die Kopie eines praxitelischen Originals besitzen (Abb. 147). Die etwas blasierte Weisheit des vollendeten

Lebemanns ist darin meisterhaft dargestellt. Bei einem andern Dionysos des Künstlers wird der feurige, wohl Lebensfreude sprühende Blick gerühmt. Den führenden Gott hat Praxiteles mit zahlreichen andern göttlichen Wesen umgeben, und in ihnen Vertreter der Sinnenfreude geschaffen, da sind Satyrn, Silene, Mänaden, Thyaden, Methe die Göttin der Trunkenheit. — Zu dem einschenkenden Satyr gesellt sich ein andrer, der, nach der Zahl der Kopien zu schließen, eines der berühmtesten Werke des Altertums war (Abb. 148).



Abb. 144. Kopf der Persephone. München. Glyptothek. Nach Gips mit richtiger Stellung auf dem Hals. Vielleicht Original des Praxiteles. Mit Erlaubnis der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.

Von dem niedrigen Typus der frühern Kunst sind die Satyrn zu edler Menschlichkeit erhoben, nur die spitzen Ohren deuten noch das Tierische an, gleichzeitig sind sie verjüngt. Gemächlich lehnt sich der Satyr auf einen Baumstumpf, ein quer über Brust und Rücken gelegtes Pantherfell verhüllt kaum etwas von den schlanken Gliedern, in der Hand hält er einen kurzen Hirtenstab. Die heitern Augen des liebenswürdigen Antlitzes sind träumend hinaus gerichtet in die Ferne, dem Beschauer aber ist es, als hörte er gleich ihm das Rauschen des Baches, das Säuseln des Luftzuges in den Wipfeln der Bäume; die ganze Poesie des Dolce far niente überkommt ihn, und es klingen ihm die Verse des Ibykos im Ohr:

Frühling ward es, und wieder blüht
Vom sanftströmenden Bach getränkt
Der kydonische Apfelbaum,
Wo jungfräulicher Nymphen Schar
Tief im Dunkel des Haines spielt
Und die Blüte der Rebe schwillt
Unter schattendem Weinlaub.

Der Beschauer erinnert sich, daß derselbe Künstler auch den Pan und die Nymphen geschaffen, er sieht sie dem Satyr die Hände reichen und mit ihm den Wald und die Schluchten durchschweifen. — Das schönste Exemplar des Satyrn ist ein auf dem Palatin gefundener Torso im Louvre (Abb. 149), welcher sehr nahe an die mutmaßliche Vollendung des Originals heranstreift.

Die knidische Aphrodite, der Satyr und der Sauroktonos des Praxiteles sind jedenfalls auf der mittleren Höhe seines Künstlerlebens entstanden. Das Werk jedoch, durch welches uns das herrlichste Geschenk gemacht wurde, das der griechische Boden überhaupt hergegeben hat, muß in seine letzte Zeit gehören. Es ist der Hermes in Olympia (Abb. 150 und 151).

Wie der Sauroktonos und der Satyr ist der Gott an einen Baum gelehnt, auf dem linken Arm, in dessen Hand sich ursprünglich ein kurzer Heroldstab befand, trägt er das

Dionysosknäblein, das lustig an ihm emporstrebt und die Linke ehemals nach der Traube in der erhobenen rechten Hand seines Pflegers ausstreckte. Das Haupt des Götterjünglings schmückte ein goldener Kranz. Aber Hermes ist nicht ganz bei der Sache, wie der Sauroktonos hat er mitten in der Handlung innegehalten und träumt, sein Blick schaut unbestimmt an dem Knäblein vorbei, und seine Gedanken sind in poetischer Stimmung nach innen gerichtet. In diesem Werk hat der Künstler einen wahren Hymnus angestimmt auf die edle Schönheit männlicher Jugend, auf die köstliche Blüte des Menschenleibes, wie sie sich infolge der Übungen in der Palästra entfaltet. Sowohl im Kopf wie im Körper ist der Gott von edelstem attischem Typus, schon in dem zweiten Satyr und im Sauroktonos waren die peloponnesischen Anklänge fast ganz zurückgetreten, einerseits führt eine direkte Linie vom Diskobol des Myron über den Münchener Salber zu diesem göttlichen Jüngling hinauf, und diese ist die durchaus herrschende, andererseits merkt man doch auch in diesem Werk, daß der Künstler durch die peloponnesische Schule gegangen. Die Kleinheit und weniger vollkommene Ausführung des Kindes läßt den Träger um so bedeutender hervortreten. Die technische Vollendung übertrifft die kühnsten Erwartungen, es gibt in dieser Beziehung kein zweites Werk von so köstlicher Schönheit. Ebenso beispiellos für ein antikes Werk ist glücklicherweise



Abb. 145. Sophokles. Rom. Lateran.
Nach Originalphotographie.



Abb. 146. Apollon Sauroktonos (Eidechsentöter). Kopie nach Praxiteles. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.



Abb. 147. Bärtiger Dionysos (fälschlich sogenannter Sardanapal).
Rom. Vatikan. Nach Brunn, Denkmäler.



Abb. 148. Satyr. Wahrscheinlich nach Praxiteles. Rom. Kapitol. Nach Photographie Alinari.

die Erhaltung. Wohl streift die Arbeit bis an virtuoses Raffinement, der Stoff der über den Baumstamm geworfenen wollenen Chlamys und des leinenen Mäntelchens des Kindes ist mit wahrhaft verblüffender Naturwahrheit, mit allen kleinen Zwischenfältchen gegeben; es ist, als sähe man die Haut des Körpers von dem innern Leben leise vibrieren, als bewegten sich die Flügel der edeln Nase in regelmäßiger Atmung, als fühlte man den Hauch aus dem Munde herausgehen, aber doch ist alles das bescheiden dem großen und geistigen Eindruck untergeordnet. Wie meisterhaft ist durch die rauhe Oberfläche das lockige Haar von der glatten Haut gesondert!

Damit diesem herrlichen Mann nicht ganz das weibliche Gegenbild fehle, hat uns das Schicksal auch noch einen weiblichen Originalkopf aus der letzten Zeit des Künstlers vergönnt, den **Furtwängler und Löschcke im Jahre 1888 in der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth in England entdeckten (Abb. 152). Leider ist der Kopf ein wenig überarbeitet und Nase und Oberlippe sind ergänzt. Das Rund des Gesichtes ist von entzückender Feinheit, feucht und verführerisch lockend schimmern die** Augen aus den tiefen Winkeln hervor. Das Haar ist von derselben Meisterschaft wie beim Hermes.

Zur Vervollkommnung der enkaustischen Bemalung seiner Statuen soll Praxiteles eine Erfindung gemacht haben; ferner wird berichtet, daß er diejenigen unter seinen Werken am meisten geschätzt habe, welche Nikias bemalt hatte. Darin daß dieser hochbedeutende Maler sich herbeiließ, Marmorwerke des Praxiteles mit Farbe zu versehen, haben wir einen deutlichen Beweis, wie großen Wert man der Bemalung der Statuen beilegte. An den Sandalenbändern des Hermes haben sich Spuren von Rot und Gold gefunden, aber auch das Nackte der damaligen Statuen ist wohl getönt gewesen, denn bei den erhaltenen Thonfiguren des 4. und der folgenden Jahrhunderte ist im Nackten Fleischfarbe angewendet, und wir dürfen daraus schließen, daß der Marmor, wenn auch im Nackten sicher nicht mit Farbe versehen, so doch gebeizt war, um sein scharfes Weiß zu brechen, bei welchem in griechischer Sonne alle Einzelformen verschwinden würden. In der römischen Kunst wurde die Beizung durch Einreiben mit flüssigem, mit etwas Öl versetztem Wachs vollzogen. Zur Zeit des Praxiteles wird die Farbenwirkung der Statuen die feinsten Reize gehabt und eine glückliche Mitte zwischen natürlicher Erscheinung und idealer Abstraktheit gehalten haben. Die Haare und manche Einzelheiten waren in der ganzen antiken Plastik vergoldet und in den Augen Iris und Pupille aufgemalt, erst in römischer Zeit wurden die Augensterne plastisch vertieft. Bei Bronzewerken wurden die Augen immer aus besonderer hellerer Masse eingesetzt (vergl. S. 137). Ein vortreffliches Beispiel für erhaltene Polychromie aus guter Zeit griechischer Skulptur ist der Alexandersarkophag von Sidon in Konstantinopel.



Abb. 149. Satyrtorso. Paris. Louvre.
Nach Originalphotographie.

Praxiteles hat der attischen Kunst aufs neue Unsterblichkeit verliehen. Neben die strenge Größe des Phidias ist in ihm die vollendete poetische und anmutige



Abb. 150. Hermes. Originalwerk des Praxiteles. Olympia.
Nach Originalphotographie.

Schönheit getreten. Phidias hatte den staunenden Augen der Griechen die seligen Höhen des Olympos erschlossen, aber in scheuer Ehrfurcht war er am Fuße des Götterberges stehen geblieben, Praxiteles hat die Strahlen der ewigen Schönheit, welche den Griechen von dort herniederzufluten schienen, aufgefangen und mit ihnen alles Irdische und Menschliche durchleuchtet. Er hat die Götter herabgezogen auf die Erde; aber gleichzeitig ist es, als ob die Menschen würdig geworden wären, daß die Himmlischen ihre Strahlenkrone ablegten und mit ihnen wie mit ihresgleichen wandelten.



Abb. 151. Kopf des Hermes des Praxiteles. Nach Originalphotographie.

Als hochbedeutender Zeitgenosse des Praxiteles wird Euphranor genannt, der vom Isthmos stammte. Er war überaus vielseitig, seinen Hauptruhm scheint er als Maler erlangt zu haben, doch war er auch als Bildhauer hoch geschätzt, zudem hat er theoretische Schriften über Kunst herausgegeben. — Ein andrer Künstler derselben Zeit war Thrasymedes von Paros, der um das Jahr 370 am Asklepieion zu Epidauros arbeitete und das Goldelfenbeinbild des Tempels herstellte.

Die Attische Plastik neben und unmittelbar nach Skopas und Praxiteles.

Skopas und Praxiteles standen in Athen nicht allein, sondern eine große Schar von Künstlern umgab sie, deren Namen uns überliefert sind. Wir hören auch von ihren Werken, aber nur in sehr wenigen Fällen können wir diese in erhaltenen Denkmälern nachweisen. Andererseits besitzen wir viele Werke, die im Lauf des 4. Jahrhunderts entstanden sein müssen, ohne daß wir bestimmte Künstlernamen mit ihnen in Verbindung bringen können.

Die Genossenschaft und Schule des Skopas war gemeinsam an einem Grabbau thätig, welcher sich in Kleinasien erhob, in Fortbildung von Grabbauten wie das Nereidendenkmal zu Xanthos. So berühmt war das Werk, daß sein

Name bis auf den heutigen Tag für größere Grabanlagen gebraucht wird. Es ist das Mausoleum, welches sich König Mausolos (Maussollos) von Karien zu Halikarnaß errichten ließ. Der König starb im Jahre 350 und seine Gemahlin Artemisia zwei bis drei Jahre später. Obgleich die Künstler vom Tode der Königin an auf keinen Lohn mehr hoffen durften, vollendeten sie das Werk ihres eigenen Ruhmes halber.

Der Baumeister des Mausoleums war wahrscheinlich Pythis. Es bestand aus einem Unterbau von mächtigen Quadern, in welchem sich die Grabkammer befand, darüber erhob sich ein tempelartiger Bau, bestimmt zum Heroenkult der Verstorbenen, und auf diesem stand eine gewaltige Stufenpyramide, die gekrönt war von einer Quadriga, wahrscheinlich mit den Bildnisstatuen des Königs und seiner Gemahlin. Das ganze Gebäude hatte eine Höhe von über 40 m. Die fünf an dem Skulpturenschmuck beteiligten Künstler waren Skopas, Bryaxis, Leochares, Timotheos und der Baumeister Pythis, jedem der vier Erstgenannten wurde eine Seite des Bauwerkes zugewiesen, und Pythis schuf die Quadriga auf der höchsten Spitze. Nach den Überresten, die sämtlich ins britische Museum überführt worden sind, bestand die plastische Ausstattung in kolossalen Statuen, einer größern Zahl gewaltiger Löwen und in vier Reliefriesen. Das meiste ist nur in geringen Bruchstücken auf uns gekommen, einigermaßen gut erhalten ist ein Teil des einen Frieses, welcher den Amazonenkampf darstellt; die beiden Statuen des Königs und seiner Gemahlin haben aus vielen Bruchstücken bis auf die Arme wieder zusammengesetzt werden können. Leider ist auch das Gesicht der Artemisia stark zerstört, dagegen ist der Kopf des Mausolos gut erhalten und zeigt uns eine treffliche Wiedergabe des derben Gesichtes (Abb. 153). In dem Amazonenfries lassen sich vier Serien erkennen, die auf die vier Seiten des Gebäudes verteilt waren und den vier Künstlern angehören. Wie die Bildnisstatuen unbefangene Natürlichkeit anstreben, so auch die Reliefs; frische Beobachtung des Lebens ist in allen zu erkennen, durch edlere Auffassung aber ragen zwei Serien besonders hervor und zwar diejenigen, deren Platten auf der Ostseite, dem Arbeitsgebiet des Skopas, gefunden sind (Abb. 154, 155, 156), und diejenigen, zu denen zwei in Genua zum Vorschein gekommene Platten (Abb. 157) gewöhnlich gerechnet werden, wahrscheinlich aber mit Unrecht, da ihre Maße nicht ganz genau mit den übrigen stimmen. Die Teile, welche sowohl durch ihren künstlerischen Wert als durch die Fundstelle als die des Skopas bestimmt zu werden scheinen, und von denen einige abgebildet sind, verraten eine große Freude am Nackten, selbst die Amazonen sind möglichst entblößt, die Bewegungen sind trotz ihrer Kühnheit von echt attischer Harmonie und durchgehends sehr originell, ganz vortrefflich ist auch die seelische Erregung des Kampfes gegeben.



Abb. 152. Aphroditekopf in der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth. Originalwerk des Praxiteles. Nach Furtwängler, Meisterwerke.

Von einem der beteiligten Künstler, von Timotheos, besitzen wir noch andre Originalarbeiten und zwar Fragmente der Giebelgruppen und Akroterien-

figuren des Asklepiostempels zu Epidauros. Von einem andern, von Leochares, können wir die Nachbildung eines Werkes nachweisen, und zwar die den Raub des Ganymed darstellende kleine Marmorgruppe im Vatikan, deren Original von Bronze war (Abb. 158). Die schwebende Gruppe wird durch einen Baumstamm gehalten, vorsichtig faßt der Adler den schönen Knaben durch das Gewand mit den Fängen an, der Blick des Tieres ist nach oben gerichtet, er weiß, wem er die edle Beute zuträgt, aber auch der Knabe wendet sich nach oben; vortrefflich ist das Emporschweben durch die Stellung der Beine, die wie ein Fischschwanz zu steuern scheinen, und das Hinaufbellen des Hundes ausgedrückt. — Wie alle Künstler der damaligen Zeit hat auch Leochares viele Bildnisse geschaffen, auch die Idealporträts der makedonischen Königsfamilie für das Philippeion in Olympia (s. S. 85).



Abb. 153. Statue des Mausolos (Maussollos) vom Mausoleum zu Halikarnaß. London. Britisches Museum. Nach Photographie von Ad. Braun & Cie. Dornach i. E. und Paris.

In der Familie des Praxiteles war das künstlerische Vermögen mit ihm nicht ausgestorben, zwei Söhne, Kephisodot und Timarchos, setzten die plastische Thätigkeit fort, vielfach zusammen arbeitend. Wahrscheinlich rührt von ihnen das Original zu dem früher sogenannten Antinoos vom Belvedere her, welcher eigentlich ein Hermes ist, der sich an das Vorbild des Praxiteles zu Olympia eng anlehnt. Eine Wiederholung ist als Grabstatue auf der Insel Andros gefunden und wird jetzt in Athen aufbewahrt. Auch andre Statuen mit demselben Stellungsmotiv gehen vielleicht auf diese Künstler zurück.

Unter der großen Menge von Kunstwerken, welche im Anschluß an die großen Meister des 4. Jahrhunderts entstanden sind, ohne daß wir den Künstlernamen nachweisen können, ragt eine Anzahl hervor, die noch den vollen Stempel einer großen künstlerischen Persönlichkeit tragen, während später das Persönliche mehr zurücktritt und die Künstler sich nur von dem allgemeinen Kunstgeist der Zeit erfüllt zeigen. Unter den ersteren befinden sich einige unsrer berühmtesten Antiken. Nur wenige Werke sind Originalarbeit; der größte Teil ist bald bessere, bald schlechtere Kopie.

Zwei Originalwerke gehören zur Monumentalskulptur. Das erste ist der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates zu Athen (Abb. 159—162).



Abb. 154.



Abb. 155.



Abb. 156.



Abb. 157.

Abb. 154, 155, 156. Platten vom Amazonenfries des Mausoleums zu Halikarnaß, gefunden auf der Ostseite, dem Arbeitsgebiet des Skopas.
Abb. 157. Platte, in Genua zum Vorschein gekommen. London. Britisches Museum.
Nach Photographien von Ad. Braun & Cie. in Dornach i. E. und Paris.

Choragos wurde ein Bürger genannt, welcher für eine theatralische Aufführung den Chor stellte. Wenn er im Wettstreit mit andern den Sieg davontrug, dann war ihm erlaubt, ein Denkmal in der Tripodenstraße zu Athen aufzustellen, und er ließ dieses meistens in Gestalt eines kleinen Rundtempelchens ausführen, auf dessen Spitze der ihm als Preis zuerkannte Dreifuß stand. Das noch bestehende, im Jahre 334 errichtete Denkmal des Lysikrates ist am Fries mit Relieffiguren verziert, deren Erfindung zum reizvollsten jener Zeit gehört und von wahrhaft praxitelischer Schönheit und Harmonie ist. Der jugendliche Dionysos war von Seeräubern gefesselt worden, zur Strafe verwandelt er sie in Delphine. Der Künstler stellt den Gott ruhig gelagert dar, mit seinem Panther spielend, indes seine Diener, die Satyrn, welche nur durch ein Schwänzchen von den Menschen unterschieden sind, die Strafe vollstrecken und die Räuber fesseln, prügeln, mit brennenden Fackeln verfolgen und zum Meeresufer ziehen; einige von den Verfolgten sind schon halb zu Fischen geworden und stürzen sich in die Flut. So lebhaft aber die Jagd ist, in der Nähe des Gottes herrscht Ruhe. Mit wie leisen Mitteln diese Kunst zu wirken wußte, das wird klar in dem Unterschied zwischen dem gelagerten Gott und den beiden ihm zunächst sitzenden Satyrn, über deren lässigere Haltung sein edler Anstand ihn weit mehr hinaushebt als seine größeren Dimensionen.



Abb. 158. Der Raub des Ganymed. Kleine Marmorgruppe nach einem Bronzeoriginal des Leochares. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

Das andre Monumentalwerk ist der **plastische Schmuck vom Tempel zu Ephesos**, der nach dem Brande vom Jahre 356 wieder aufgebaut wurde. 36 Säulen waren am unteren Ende des Schaftes von einem Reliefstreifen umzogen und auch andre Teile des Baus waren mit Reliefs verziert. Von diesem Schmuck sind verschiedene Bruchstücke wiedergefunden worden; eine Säulentrommel ist zum größten Teil erhalten. Es ist noch nicht endgültig entschieden, was ihre Darstellnng bedeutet, aber die Figuren zeugen in ihrer Lebenswärme und der Schönheit ihrer Linienführung von edelstem attischem Kunstgeist.

Immer seltener wurden nach der ersten Blüte der Kunst die erhabensten Götter des Himmels dargestellt. Aber doch verdanken wir noch dem 4. Jahrhundert das Zeusideal, welches jetzt am bekanntesten ist, und welches in der **Zeusmaske von Otricoli** im Vatikan seine Verkörperung hat (Abb. 163). Von dem Zeus des Phidias weicht dieser Kopf weit ab, aus der milden friedlichen Hoheit ist er ins Gewaltige und Pathetische gesteigert. Aus der tief beschatteten Bettung schauen die Augen eindringlich hervor, die in der Mitte anschwellende, gewellte und

gefurchte Stirn und die breite vortretende Nasenwurzel sind der Sitz höchster thatkräftiger Energie. Wohl umspielt den von dem starken Schnurrbart geheimnisvoll beschatteten Mund fast ein Lächeln, aber wir ahnen, daß dieses Auge und dieser Mund zürnen können wie ein Gewitter. Das gewaltige Haar und der dickgelockte Bart sind wie die überströmende Willenskraft dieses mächtigen Hauptes. Erst in diesem Kopf scheint das Wort Homers erfüllt, welches antike Schriftsteller fälschlich auf den Zeus des Phidias anwendeten:

Sprach's der Kronide und winkte ihr zu mit den dunkelen Brauen,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

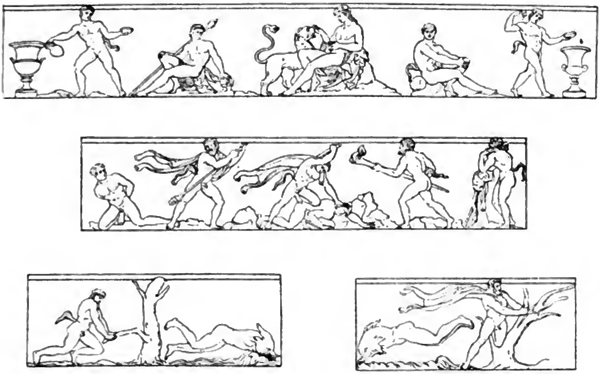


Abb. 159—162. Teile vom Fries am choragischen Denkmal des Lysikrates. Athen.
Nach Journal of archeologie.

Sehr bezeichnend ist auch die Umbildung, welche das Heraideal im 4. Jahrhundert erfahren hat. Von der strengen Leidenschaftlichkeit der Hera Farnese ist es in der Hera Ludovisi (Abb. 164) zu milder Hoheit und voller Schönheit umgewandelt. Allerdings ist die römische Kopie in diesem Fall besonders wenig treu und soll wohl gar das Idealbildnis einer Kaiserin vorstellen, aber die Grundauffassung des Originals ist doch noch zu erkennen. Hera hat also im 4. Jahrhundert die gerade entgegengesetzte Umbildung erfahren wie ihr göttlicher Gemahl, ein Zeichen dafür, welche Erregung das männliche Geschlecht damals ergriffen hatte, und daß die Männer bei den Frauen die Harmonie und den Frieden suchten, welche sie früher in sich selbst fanden.

Ein weiterer Kolossalkopf dieser Zeit ist der Asklepioskopf im britischen Museum, welcher 1828 auf Melos gefunden wurde, mit zeusartigem Typus, aber ganz anderm Ausdruck (Abb. 165). Mild, sanft und fast menschlich erscheint er gegenüber dem Donnergott von Otricoli. Bemerkenswert ist der Zauber unver-

gänglicher Frische und Jugendlichkeit, welche die in ihm hervortretende Kunst Praxitelischer Richtung auch älteren Köpfen zu geben wußte.

Fast alle übrigen der hierher gehörigen Statuen sind jugendlich wie die Schöpfungen der beiden großen attischen Meister. Wohl das berühmteste Werk ist der Apoll vom Belvedere (Abb. 166). Er geht auf ein Bronzeoriginal wohl jedenfalls noch des 4. Jahrhunderts zurück. Nachdem die stroganoffsche Bronze durch Furtwängler als eine moderne Fälschung erwiesen ist, brauchen wir in der erhobenen Linken nicht mehr die Aegis zu ergänzen, sondern können dem Gott den passenderen Bogen in die Hand geben. Wohl kaum ist der Gang einer menschlichen Gestalt jemals edler dargestellt worden, mit schnellem elastischem Schritt ist der göttliche Jüngling einhergekommen, da hat sein leuchtendes Auge ein Ziel zu seiner Linken erspäht, er hält im Schreiten inne, hebt nach dieser Seite den Bogen, visiert damit das Ziel, wird im nächsten Augenblick mit der Rechten, die wahrscheinlich den Pfeil und nicht einen Lorbeerzweig hielt, das Geschoß auf den Bogen legen und die Sehne spannen. Wohl streift das Pathos schon an das Theatralische, aber doch wird es durch den edeln Rhythmus der Bewegung eingedämmt und trat jedenfalls am Original hinter feinerer Ausführung viel mehr zurück. Die schlanke Elastizität des Körpers, die stolze Haltung des Kopfes sind des göttlichen Bogenschützen wahrhaft würdig. — Wohl von demselben Künstler ist die Erfindung der Artemis von Versailles, die im kurzen Chiton auf die Jagd eilt, in ihrer Handlung den Augenblick unmittelbar vor dem im Apoll dargestellten veranschaulichend; sie greift zurück in den Köcher auf ihrem Rücken und nimmt einen Pfeil heraus.

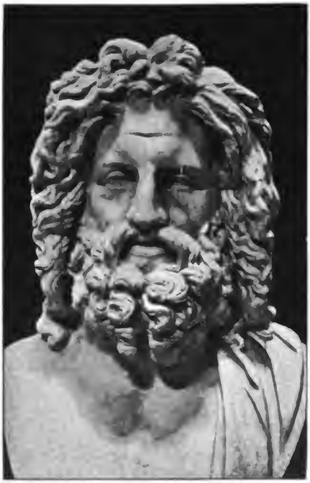


Abb. 163. Zeusmaske von Otricoli. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

Die Natürlichkeit der Bewegung weist auch die Aphrodite von Capua, die man bis vor kurzem für eine Umbildung der Aphrodite von Melos gehalten hat, in das 4. Jahrhundert zurück (Abb. 167). Jetzt ist erkannt worden, daß das umgekehrte Verhältnis zwischen beiden stattfindet. In der Aphrodite von Capua ist motiviert, was in der von Melos unverständlich bleibt und nur durch gedankenlose Herübernahme des Motivs erklärt werden kann. Das Original stand, wie wir nach Münzen bestimmen können, auf Akrokorinth. Die Göttin hat den linken Fuß auf den Helm des Ares höher aufgesetzt, um dem großen Schild des

Kriegsgottes, den sie mit beiden Händen hielt, auf ihrem Bein eine Stütze zu geben. Sie bespiegelt sich darin, und darum hat sie den Oberkörper entblößt, wobei das Gewand an ihrer rechten Seite noch etwas tiefer herabgerutscht ist, da es hier nicht wie an der linken durch das aufgestützte Bein und den Schild festgehalten wird. Durch die schwächlich glatte römische Kopie erkennt man die Größe und Schönheit der Bewegung und die edle und natürliche Anordnung der Falten. Eine römische Weiterbildung dieser Statue ist die Bronze-Viktoria von Brescia, welche, auch am Oberkörper bekleidet, auf einem Schild Kriegsthaten verzeichnet. — Glücklicherweise sind wir im stande, uns durch Anschauung zu überzeugen, bis zu welchem Grade der Wahrheit das 4. Jahrhundert den weiblichen Körper wiederzugeben vermochte, an dem lebenstrotzenden Aphroditetorso des Neapler Museums (Abb. 168). Mit fast erschreckender Naturwirklichkeit tritt uns der Leib des schönen Weibes entgegen, von keiner andern Antike, ja von keinem andern plastischen Kunstwerk der Welt wird die lebenswarme Weichheit des Fleisches übertroffen, wir würden erstaunt sein, wenn wir die Hand darauf legten, den kalten und harten Stein zu fühlen. Diese virtuose Meisterschaft, welche noch einen Schritt weiter geht als der Hermes des Praxiteles, verweist den Torso erst gegen das Ende des 4. Jahrhunderts.



Abb. 164. Hera Ludovisi. Rom. Palazzo Buoncompagni. Nach Originalphotographie.

Keinen unvorteilhafteren Platz als neben diesem Original hätte die sogenannte Psyche von Capua erhalten können, das Fragment eines weiblichen Oberkörpers mit abgespaltenem Hinterkopf. Fade und flau ist die äußere Erscheinung des ganz abgegriffenen Marmors, und doch geht auch dieses Werk wohl auf eine berühmte Erfindung des 4. Jahrhunderts zurück.

Diesen sinnlich reizvollen Aphroditebildern stehen zwei Statuen der keuschen Artemis gegenüber, beide in ihrer Auffassung als Mondgöttin und beide im Vatikan. Die Artemis im Braccio nuovo, deren Arme in ungefähr richtiger Bewegung ergänzt sind, hat den schlafenden Endymion erblickt und hemmt, von Liebe zu dem schönen Schläfer durchzuckt, den Schritt. Rein und keusch zeichnet sich ihr Körper unter dem langen Gewande ab, an seinem mittleren Teil durch den Überfall des Chitons gänzlich verhüllt; zart und mädchenhaft ist auch die zitternde Bewegung, welche die Gestalt durchfließt. Die Artemis Lucifera, ebenfalls im Braccio nuovo (Kopf nicht zugehörig), schreitet mit der (ergänzten) Fackel in der erhobenen

Linken durch den nächtlichen Wald, der leichte Schritt rauscht durch das Gewand, die ganze Erscheinung ist geisterhaft, als tauchte sie plötzlich vor uns in dem Dunkel des Waldes auf, dessen hin und wieder von unerklärten, bald fernen, bald nahen Tönen unterbrochenes Schweigen uns den Atem befangen hält.

Ganz an das Ende des 4. Jahrhunderts gehört die Nike von Samothrake, welche im Louvre aufgestellt ist (Abb. 169). Der mächtige Sockel des Werkes ist als das Vorderteil eines Schiffes gestaltet. Die Göttin ist in freudiger Erregung über den Sieg, der unter ihrem Schutze erfochten ist, vorn auf das Schiff geeilt,



Abb. 165. Asklepioskopf. London. Britisches Museum.
Nach Photographie von Ad. Braun & Cie. in Dornach i. E. und Paris.

und stößt jubelnd in die Tuba, die sie mit der Rechten hält, während sie mit der Linken eine Stange mit kurzem Querholz, das Gerüst eines Tropaions, trägt. Von der heftigen Bewegung werden die Falten des Gewandes fest an den schlanken göttlichen Leib gepreßt. Die Gewandbehandlung verrät direkte Weiterbildung von der des Hermes des Praxiteles; in manchen Dingen wird die Naturwahrheit dem Effekt geopfert, dasselbe Gewand scheint z. B. über der Brust viel dicker zu sein als über den mittleren Körperteilen. In seinem Wehen, das sich in Hunderten von kleinen Fältchen bricht, ist es wie das Rauschen des Windes in einer Standarte oder wie ein begeistertes Flammen, zugleich entzückt die virtuose und doch schöne Meisterschaft der Arbeit. Volle Wirkung erhielt das Bild erst in seiner Aufstellung in freier Natur, auf der vorspringenden Ecke einer Terrasse. Wahrscheinlich ver-



Abb. 166. Apoll vom Belvedere. Rom. Vatikan.
Nach Originalphotographie.

herrlicht es den großen Seesieg des Demetrios Poliorketes bei Kypros über die ägyptische Flotte im Jahre 306.

Unter den jugendlich männlichen Statuen ragt die liebenswürdige kleine Bronze des Neapler Museums hervor, welche fälschlich Narciß genannt wird, während sie den jungen Dionysos darstellt (Abb. 170 und 171). Zu den Füßen des Gottes ist ein Panther zu ergänzen, welcher aufmerksam zu dem Finger seines Herrn aufblickt, um dessen tändelnder Bewegung zu folgen. Bei der Aufsetzung auf die moderne Basis ist die Figur auf den falschen Fuß gestellt worden, ursprünglich stand sie auf dem rechten und lehnte etwas zurück. Der Gott ist fast noch ein Knabe wie der Sauroktonos. Wie jener spielt er, und ebenso träumerisch und gedankenverloren schaut er dabei vor sich hin. Das kleine Werk steht der Kunst des Praxiteles sehr nahe.



Abb. 167. Aphrodite von Capua. Neapel. Museo Nazionale. Nach Photographie von G. Brogi. Florenz.

Zu den poesievollsten Erfindungen jener Zeit gehört der Schlafgott Hypnos, von dem eine Marmorkopie in Madrid aufbewahrt wird, während ein besserer Kopf von Bronze, demselben Material, aus welchem auch das Original bestand, in der Nähe von Perugia gefunden, im Besitz des britischen Museums ist (Abb. 172). In der Linken hielt der auf der Grenze vom Knabenalter zum Jüngling stehende Gott einen Mohnstengel und in der Rechten mit der Gebärde des Einschenkens ein Horn, da man sich den Schlaf wie eine über den Menschen hinströmende Flüssigkeit dachte. Zu beiden Seiten der Schläfen wuchsen aus dem Kopf Flügel eines Nachtvogels hervor, weil es beim Einschlafen ist, als wenn ein leises Wehen die Augen zufallen ließe. An dem Stamm neben der Statue spielen zwei Eidechsen, die sicher

auch am Original, vielleicht an der Basis, angebracht waren, wahrscheinlich, um in poetischem Bilde die Vorstellung zu erzeugen, der Gott verleihe so tiefen Schlaf, daß selbst die scheuesten Tiere sich unbekümmert in die Nähe des Schläfers wagen. Der Ausdruck des Peruginer Bronzekopfes ist von süßester träumerischer Anmut.

Sehr überarbeitet und geglättet ist der vielleicht originale Torso eines knieenden Jünglings, der sich gegen einen ihn von oben bedrohenden Feind zu schützen sucht, in der Münchener Glyptothek, fälschlich Ilioneus (Sohn der Niobe) genannt.



Abb. 168. Torso einer Statue der Aphrodite. Griechisches Originalwerk. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Dem menschlich-heroischen Kreise gehört die Gruppe des Menelaos nnd Patroklos an, von der es mehrere Wiederholungen gibt und die wahrscheinlich auf das 4. Jahrhundert zurückgeht (Abb. 173). Wir besitzen wohl auch noch ein Bruchstück des Originals in dem sog. Pasquino, das in Rom nahe bei Piazza Navona aufgestellt ist. Diesen Namen erhielt das Fragment dadurch, daß es der Nachfolger des buckligen Schneiders Pasquino wurde, der im 15. Jahrhundert durch seine beißenden Witze berühmt war. Nach seinem Tode wurden ähnliche „Pasquille" an den Torso angeklebt. Trotz der argen Zerstörung ist, namentlich an der rechten Seite (von der Statue gerechnet) die meisterhafte Oberfläche mit ihrem pulsierenden Leben noch erkennbar. Weniges ist selbst in der Antike so groß gesehen, wie die wuchtige Fülle dieses Heldenleibes. Menelaos läßt die Leiche seines Freundes, die er aus dem Schlachtgetümmel gerettet hat, leise niedergleiten, um den nachdrängenden Feinden, nach denen er mit erhobenen, nicht wie in der abgebildeten Florentiner Gruppe geneigtem Haupt, ausschaut, noch einmal zu widerstehen. Die Gruppe

wendet sich an das menschliche Gefühl des Beschauers durch die edle und aufopfernde Treue gegen den toten Freund.



Abb. 169. Nike von Samothrake. Griechisches Originalwerk. Paris. Louvre. Nach Originalphotographie.

Zu den erhaltenen griechischen Werken des 4. Jahrhunderts ist seit einigen Jahren der Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon hinzugekommen (vergl. S. 173). Fast vollständig ist die Form eines Tempels mit Halbsäulen daran nachgebildet. In den Säulenzwischenräumen stehen trauernde Frauen, wie der Chor einer Tragödie, deren Schmerz

von sanfter Wehmut bis zu tiefster Versunkenheit und lauter Klage alle Stadien durchläuft, und hier nebeneinander vorführt, was ein Klagegesang nacheinander entwickelt (Abb. 174). Wir haben hier jedenfalls ein attisches Werk aus der Mitte des 4. Jahrhunderts vor uns.



Abb. 170. Jugendlicher Dionysos mit einem Panther spielend. Original-Bronzestatuette. Neapel. Museum. Nach Photographie von G. Brogi. Florenz. (Siehe auch Abb. 171.)

Es gibt wohl keinen treffenderen Beweis von dem gesunden Kunstgeist jener Zeit, als daß sie neben poetisch verklärten Idealbildern die naturwahrsten Bildnisse zu schaffen imstande war, ja diese Art von Bildniskunst erst erfand. Die Naturwahrheit war doppelter Art, sie bezog sich auf die äußere Erscheinung und auf den Charakter, die geistige und seelische Wiedergabe des Dargestellten. Ohne jede Kleinlichkeit wurden alle Zufälligkeiten des Lebens benutzt, um ein treffendes Abbild zu gestalten. Eine derartige Bildnisstatue lernten wir schon im Mausolos kennen. In Herkulaneum ist eine Statue des Äschines gefunden worden, jetzt in Neapel, welche die Stellung des Sophokles im Lateran nachahmt, aber der höchst möglichen Freiheit und Sicherheit jener gegenüber befangen und linkisch wirkt; die Bildung des Kopfes jedoch ist so ausgezeichnet, daß wir annehmen können, der Künstler habe diesen Eindruck beabsichtigt, da der Redner sich gern auf den altväterischen Biedermann hinausspielte. Die Büsten des Euripides geben den Dichter mit sehr viel Stimmung schwermütig wieder (Abb. 175). Sehr unwahrscheinlich ist es, daß die für Äschylos angesprochene Büste des Kapitols diesen Dichter wirklich darstellt, das Original war jedenfalls direkt

nach dem Leben gearbeitet und stammte erst aus dem 4. Jahrhundert, wenn auch wohl noch aus dessen Anfang. Auch lassen die scharf ausgeprägten Züge den Kopf auf den ersten Blick bedeutender erscheinen, als er ist; für eine Persönlichkeit wie Äschylos würde die geistige Bedeutung dieses Mannes nicht ausreichen. Schon in das 3. Jahrhundert gehörte das Original der beiden übereinstimmenden Demosthenesstatuen im Vatikan und im Besitz des Lord Sackville in Knole in Kent, wenn die Rückführung dieser beiden Werke auf die im Jahre 280 in Athen aufgestellte Erzstatue des Redners von Polyeuktos richtig ist. Dieses Werk hatte die Hände allerdings gefaltet, während Demosthenes bei beiden Kopien eine Schriftrolle hält, das könnte aber durch eine spätere Umbildung hineingekommen sein. In seiner anspruchslosen Würde und äußerst natürlichen Charakteristik ist das Werk eines der glänzendsten Beispiele der Bildniskunst überhaupt. Die Kopie in Knole (Abb. 175. Der Verfasser verdankt die Photographie der Statue der Güte des Besitzers) ist bedeutend besser als die vatikanische, in ihr tritt die naturalistische Behandlung viel deutlicher vor Augen. Zwei herrliche Sitzbilder sind die Statuen der beiden griechischen Lustspieldichter Menander und Poseidippos im Vatikan. Wie nachlässig und bequem sitzen sie da und doch wie gar nicht gewöhnlich!



Abb. 171. Ergänzte und berichtigte Ansicht des jugendlichen Dionysos zu Abb. 170.

Sehr nahe mußte es den Griechen liegen, Idealbildnisse von Persönlichkeiten zu schaffen, deren Züge entweder nicht überliefert waren oder die nur in der Vorstellung existierten, denn schon in den Bildnissen nach dem Leben strebten sie dem Typischen zu. So wirkt denn auch der Kopf des Homer, von dem die beiden besten Exemplare sich in Sanssouci und Neapel (Abb. 176) befinden, wie eine Offenbarung. „Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Sänger und Dichter, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen! Jeder Meißelschlag ist Geist und wunderbares Leben" (Burckhardt).

Über eine große Anzahl von plastischen Werken sind wir noch im Dunkel, so daß von einer historischen Einordnung abgesehen werden muß. Bei der Gruppe der drei Grazien in Siena, bei welcher ein so wundervoller Wechsel durch die Rückenstellung der mittleren Figur erzielt ist, sind wir zweifelhaft, ob hier noch ein

Werk der großen Zeit des 4. Jahrhunderts oder eine Erfindung aus der Zeit des Hellenismus vorliegt. Unter die noch unsicheren Werke gehören namentlich die Musen, die in einer großen Zahl von Wiederholungen auf uns gekommen sind, oft freilich irrtümlich als solche ergänzt und dann zunächst nur als Gewandfiguren zu benennen. Eine lehrreiche Zusammenstellung von Musenstatuen findet sich auf dem, die



Abb. 172. Kopf des Schlafgottes Hypnos. Bronze. London. Britisches Museum. Nach Originalphotographie.

Apotheose des Homer darstellenden Relief des Archelaos von Priene im britischen Museum. Überhaupt sind uns wahrscheinlich viele berühmte Statuen aller Zeiten der griechischen Kunst in Nachbildungen auf späteren Reliefs erhalten, z. B. auf der Sosibiosvase im Louvre und dem Salpionkrater in Neapel. Bezüglich der vielen weiblichen Gewandfiguren wissen wir noch sehr wenig. Wahrscheinlich sind auch auf diesem Gebiete alle Haupterfindungen im 4. Jahrhundert schon abgeschlossen gewesen. Wir mutmaßen darin einen großen Einfluß des Praxiteles.



Abb. 173. Menelaos, die Leiche des Patroklos aus der Schlacht tragend. Marmorgruppe in Florenz. Loggia de' Lanzi. Der Kopf des Menelaos war im Original erhoben und zu seiner Rechten gewendet. Nach Originalphotographie.



Abb. 174. Eine Schmalseite von dem Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie.

7. Die Malerei des 4. Jahrhunderts.

Ein ganz andres Bild als die Plastik bietet die griechische Malerei vom Anfang des 4. Jahrhunderts bis zum Eintritt der makedonischen Herrschaft. Da diese Kunst wahrscheinlich der Plastik weit voraus gewesen war und schon zu Ende des 5. Jahrhunderts im Geist des Skopas und Praxiteles geschaffen hatte, scheint die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts für sie eine Zeit der Epigonen gewesen zu sein. Zwei Schulen lassen sich scheiden, die sikyonische, welche nach alter peloponnesischer Weise besonderen Wert auf die Korrektheit legte und die thebanisch-attische. Zu der ersteren gehören die Maler Eupompos, Pamphilos, Melanthios und Pausias, von denen namentlich der letztgenannte unser Interesse in Anspruch nimmt, da er durch Goethes Gedicht wieder berühmt geworden ist. Seine Specialität waren kleine Kabinettbilder mit Kinderscenen und Blumen, in welchen die feine und liebevolle Ausführung geschätzt wurde. Theben scheint während der kurzen Zeit seiner politischen Machtstellung einen Aufschwung in der Malerei genommen zu haben, die auch hier wieder mit großer Leichtigkeit den allgemeinen Zeitverhältnissen folgte, während die immer später reife Plastik es in Theben zu keiner selbständigen Bedeutung brachte. Der Hauptmeister war Aristeides, er hat nach Brunn „das Gefühl- und Gemütsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfaßt.“ Mit der politischen Blüte der Stadt erlosch auch ihre Kunst und Aristeides' Schüler Euphranor war hauptsächlich für Athen

thätig. Der letztere erwies sich schon darin als vielseitig, daß er es auch in der Plastik zu hohem Rufe brachte, und ebenso vielseitig war er in den Gegenständen seiner Gemälde, aber wir können uns keine Vorstellung von seiner Kunstart machen.

Es scheint, daß die Malerei sich um die Mitte des Jahrhunderts vollständig in Kleinigkeiten zu verlieren drohte, wie bei den Blumenstücken des Pausias. Da ließ der Athener Nikias energisch den Ruf nach der Wahl bedeutenderer Stoffe erschallen, er selber ging mit seinem Beispiel voran, und unter seiner und des Apelles Führung brachte es die Malerei in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu einer erneuten Blüte, welche in gewissem Sinne sogar alle früheren Höhepunkte übertraf. Sicherlich ist das auf den Einfluß des neu aufgehenden Gestirnes des makedonischen Königshauses zurückzuführen. König Philipp hatte begonnen sich in die griechischen Angelegenheiten zu mischen und bald sollte sein großer Sohn Alexander die Welt mit dem Ruhm seiner Thaten erfüllen, eine neue Epoche großartiger Kraftentfaltung war angebrochen, und trotzdem sie Griechenland seine Freiheit kostete, richteten sich die griechischen Maler an der Heldengröße der makedonischen Herrscher auf. Die flaue Zeit mit ihren lokalen und unbedeutenden Fehden war vorüber, und das Auge der Griechen wurde wieder auf große Thaten und hohe Ziele gelenkt. Von einem Gemälde des Nikias besitzen wir wahrscheinlich noch eine ziemlich getreue Nachbildung, es ist die Io zwischen Argos und Hermes in dem Hanse des Germanicns auf dem Palatin in Rom (Abb. 178). In wenigen Figuren vor einem schlichten Hintergrunde ist der Vorgang monumental dargestellt. Die unglückliche Io sitzt an einem Pfeiler mit einem Götterbild, den Blick schmerzlich nach oben gerichtet. Argos bewacht sie mit Schwert und Lanze in der Hand. Von beiden nngesehen aber naht hinter einem Felsblock hervor der Befreier Hermes. Die plastische Rundung, für welche die Gestalten des Nikias berühmt waren, können wir noch in dieser Nachbildung erkennen.

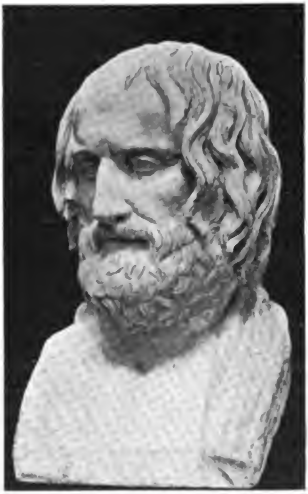


Abb. 175. Büste des Euripides.
Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Den Gipfelpunkt der antiken Malerei bildete nach dem Urteil der Alten Apelles. Er war ans Kleinasien gebürtig und erhielt in Ephesos seine erste

Ausbildung, später ging er auch durch die Schule von Sikyon. Schon durch Philipp wurde er nach Pella berufen, er trat zu ihm und später zu seinem großen Sohn in ein festes Verhältnis. Die größte Mehrzahl seiner erwähnten Gemälde sind Bildnisse, vor allem huldigte sein Pinsel dem großen König; er hat ihn zu Pferde oder triumphierend auf einem Streitwagen, hinter ihm die Gestalt des Krieges mit gebundenen Händen, oder vereint mit den Dioskuren und der Nike oder mit dem Blitz in der Rechten dargestellt. Historische und dramatische Gegenstände waren nicht seine Sache, aber in diesen Einzelfiguren und in den Gemälden mit wenigen Gestalten wird eine wahrhaft historische Größe gelegen haben. Auch sein Bild der Aphrodite Anadyomene werden wir uns in großartiger Auffassung denken müssen, sie tauchte mit dem Oberkörper aus den Fluten empor, während der untere Teil durch das Wasser hindurch schimmerte, mit den Händen wand sie das Haar aus. Dieses Gemälde scheint statuarische Nachbildungen hervorgerufen zu haben, von denen uns Beispiele erhalten sind, und bei denen das Wasser durch ein den Unterkörper umhüllendes Gewand ersetzt ist. Ein anderes Bild schilderte Artemis im Kreise ihrer Nymphen.



Abb. 176. Bildnisstatue des Demosthenes, im Besitz des Lord Sackville in Knole in Kent. Zum erstenmal nach Photographie veröffentlicht.

Eine große Anzahl von vortrefflichen Malern wirkte gleichzeitig mit Apelles, und alle gehören den östlichen Kolonien Griechenlands an, ein Zeichen, wohin sich das geistige Leben wendete. Alle verherrlichen mehr oder minder Alexander. Nur einer, **Protogenes**, sei schon hier erwähnt, weil er gleich Apelles einer hohen und ernsten Auffassung in der Kunst huldigte, während die übrigen bereits die volle Entwickelung des leichten und tändelnden oder virtuosen Hellenismus zeigen und erst später besprochen werden sollen. Sein berühmtestes

Bild stellte Jalysos dar, den Stammesheros von Rhodos, wo der Maler lebte; um dieses Bild zu schonen, soll Demetrios die Stadt nicht angezündet haben.

8. Lysippos.

Wie den bedeutendsten Maler, so fesselte Alexander auch den bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit, Lysippos, an seine Person; aber schon Philipp scheint mit diesem Künstler in Verbindung getreten zu sein, denn Lysipp soll Alexander bereits als Kind porträtiert haben. Lysipp war aus Sikyon gebürtig und seine Thätigkeit füllte die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts. Im Jahre 316 können wir ihn noch als thätig nachweisen. In ihm hat die peloponnesische Plastik ihre zweite Blüte erreicht, welche historisch ein Seitenstück zu Skopas und Praxiteles ist; ihrem Wesen nach aber ist sie ganz anders, denn der Kreis, in welchem sich die peloponnesische Kunst von Anfang an bewegt hatte, war so eng und fest, daß kein Hinausgehen darüber möglich war. Während die attische Kunst des 4. Jahrhunderts gleich einer Wunderblume voll köstlichen Duftes ist, die aus dem Laub einer ernsten und edlen Pflanze, als welche die Kunst des Phidias erscheint, hervorwächst, schießt das peloponnesische Gewächs im Verlauf seiner Entwickelung wohl schlanker auf und verbreitet sich reicher nach den Seiten, aber es bringt keine überraschenden Veränderungen hervor. Die Kunst des Lysippos bewegt sich wie die Polyklets im rein Formalen. Sein Material ist ausschließlich Bronze. Er war in seiner Jugend Handwerker in der Erzarbeit und in seiner Kunst Autodidakt, antike Berichte nennen den Doryphoros des Polyklet und die Natur seine Lehrmeister. Aber von dem ersteren entfernt er sich bedeutend, denn sein Schönheitskanon hat nicht das mindeste mit dem des Polyklet zu thun und die Äußerung muß in erweitertem Sinne verstanden werden. Der Doryphoros ist nämlich das klar durch-

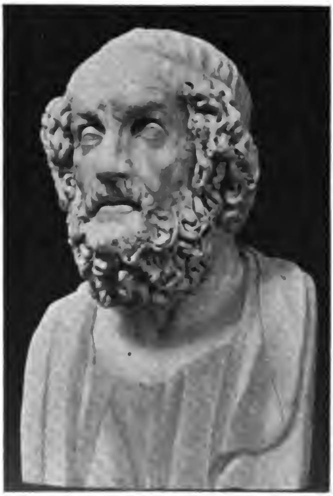


Abb. 177. Kopf des Homer. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.



Abb. 178. Jo zwischen Argos und Hermes. Wandgemälde auf dem Palatin zu Rom. Wahrscheinlich nach Nikias. Nach Originalphotographie.

dachte Schema des menschlichen Körpers, in welchem aus den Naturbeobachtungen eine ideale Mitte gezogen ist. An ihm hat Lysipp die Grundgesetze der Natur kennen und verstehen gelernt, aber während der Kanon Polyklets durch vollkommen objektive Beobachtung entstanden ist, ohne daß der Künstler seinem persönlichen Gefallen nachgegeben hätte, tritt Lysipp, als Sohn der neuen Zeit, der Natur subjektiv gegenüber und gestaltet ein Schönheitsideal, wie der Mensch



Abb. 179. Apoxyomenos (Schaber).
Marmorkopie nach einer Bronzestatue des Lysippos.
Rom. Vatikan.
Nach Originalphotographie.

nach seinem persönlichen Geschmack gebildet sein sollte. Dieses ist in seinem Apoxyomenos erschöpfend enthalten, von dem wir eine gute Marmorkopie in der Statue des Braccio nuovo im Vatikan besitzen (Abb. 178). Es ist ein Jüngling, der sich mit dem Schabeisen vom Staub und Schmutz der Palästra reinigt. Der Körper ist viel schlanker und elastischer geworden als bei Polyklet, die Gliedmaßen länger und der Kopf sehr klein. Ruhig und sicher stehen die Menschen Polyklets, die ganze Last des Körpers ruht auf dem Standbein. Beim Apoxyomenos aber muß das seitwärts gesetzte rechte Bein mit stützen, der Stand ist keineswegs fest, und der ganze Körper schwankt bei der Bewegung der Arme hin und her. Aber auch von den entschlossenen Charakteren des Skopas und den ruhig träumenden oder nachdenklichen des Praxiteles weicht der Jüngling des Lysippos weit ab, eine nervöse Unruhe beherrscht ihn. Damit hat die Kunst wieder einen bedeutenden Schritt gethan.

Da Lysipp allein auf das Formale Nachdruck legte, war ihm jede Gestalt

gleich recht, und nicht heftet sich sein Ruhm wie bei den attischen Künstlern an gewisse Gattungen von Wesen. Da er seine Werke nicht in dem Maße innerlich erlebte wie die Attiker, konnte er auch eine Unzahl von Arbeiten liefern; nicht weniger als 1500 sollen aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein. Von den Göttern bildete er gleichmäßig ältere und jüngere, nur für einen Gott hat seine Kunst einen neuen bleibenden Typus erfunden, für Poseidon, und zwar gerade für diesen, weil der Ausdruck derber Kraft, auf welche es bei ihm ankommt, ihn reizte. Das Motiv des aufgestützten Fußes, welches Lysipp gern anwendete, wie Praxiteles das Anlehnen, eignet sich besonders für diesen Gott, der weit hinausspäht über die rollenden Wogen des Meeres. Von Heroen hat er Herakles bevorzugt, das Urbild aller physischen Kraft.



Abb. 180. Herakles Farnese.
Neapel. Museo Nazionale. Marmorkopie des Atheners Glykon nach einem Bronzeoriginal des Lysippos.

Wahrscheinlich geht ein Teil der vielen Wiederholungen von Gruppen, welche die Arbeiten des Herakles darstellen, auf ihn zurück, darunter vielleicht die schöne kleine Bronzegruppe des Herakles mit dem Hirsch, den er beim Geweih gepackt hat, in Palermo. Noch lieber aber hat er den ruhenden Helden geschildert, der abgespannt ist von der Mühsal des Lebens oder sich am Wein erlabt, oder sich von Eros fesseln läßt. Der berühmte von dem Athener Glykon gearbeitete Herakles Farnese im Museum von Neapel (Abb. 180), der unter der Last seiner wuchtigen Glieder zu leiden scheint und sich müde auf die Keule stützt, wird durch die jetzt nicht mehr angezweifelte Inschrift an einer Wiederholung in Florenz als sein Werk bezeichnet.

Unter seinen Bildnissen nimmt die erste Stelle der große Alexander ein. Der König wollte nur von ihm plastisch gebildet, wie nur von Apelles gemalt sein.

Alexander trug den Kopf etwas zur Seite geneigt, sein Auge war klar, aber es hatte einen feuchten Glanz, der ihm etwas Schwärmerisches verlieh, dabei besaß sein Antlitz jedoch einen mannhaften, ja löwenmäßigen Ausdruck. Es läßt sich wohl denken, daß die

männliche peloponnesische Kunst dem König besonders zusagte; Lysipp hatte wie alle seine Vorgänger Gelegenheit gehabt, zahlreiche Siegerstatuen für Olympia zu bilden, da hat er auch den richtigsten Ausdruck für diesen siegreichsten aller Sieger, diesen König und Helden gefunden. Am meisten naturwahr scheint eine Herme im Louvre zu sein, aber sie kann nicht das berühmteste Bildnis des Königs von Lysipp wiedergeben, denn dieses stellte ihn aufwärts blickend dar. Ein Dichter schrieb darunter die Worte:

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte:
Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp.

Diese Wendung des Kopfes hat eine Büste im Kapitol, deren Original aber wohl erst aus hellenistischer Zeit stammt, denn sie lehnt sich nur im allgemeinen an die Züge Alexanders an und faßt ihn als Sonnengott, wie die Strahlen, welche ehemals den Kopf umgaben und deren Ansätze noch erhalten sind, beweisen. Eine Statue in München zeigt den König in heroischer Nacktheit mit aufgestütztem Fuß. Sie ist falsch ergänzt mit einem Salbgefäß, ursprünglich legte er sich wohl eine Beinschiene an oder hielt in den auf das Knie gelegten Händen zwei Speere.

Der Künstler soll auch Idealbildnisse geschaffen haben, z. B. die sieben Weisen und Aesop. Eine Statue des letzteren ist in Villa Albani bis auf die Gliedmaßen erhalten, und es ist nicht unmöglich, daß das Original von Lysipp war, wenigstens würde die Auffassung vollständig seinem künstlerischen Charakter entsprechen (Abb. 181).



Abb. 181. Äsop. Rom. Villa Albani. Nach Originalphotographie.

Das Aussehen dieses Fabeldichters ist ganz wie beim Homer allein aus seinen Dichtungen konstruiert, aber wie vollständig verschieden sind die Entstehung und das Resultat! Allerdings mag die Überlieferung dem Künstler schon in dem Gedanken vorgearbeitet haben, daß für einen solchen Dichter die Gestalt eines Buckligen sehr passend sei. Wie der Fabeldichter nicht offen und ehrlich auf sein Ziel losgeht, sondern dieses schlau zu maskieren sucht, indem er seine Erzählungen an unbedeutende Gestalten knüpft und unversehens seine Nutzanwendung entwickelt, so kann der Bucklige nicht kühn und frei auftreten, denn ihm fehlt die Kraft und das Ansehen. Oft aber findet sich gerade bei verkrüppeltem Körper klarer nüchterner Blick und scharfer ätzender Witz. Diese Züge hat der Künstler scharf erfaßt und dem Beschauer nichts von der Häßlichkeit des mißbildeten Körpers erspart, beim Kopf aber weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die typische Gestaltung der Gesichtszüge eines Verwachsenen oder den Geist, der aus den klugen Augen hervorblitzt. Welches Gegenbild zu Homer! Dort ein Idealbild, geboren aus gestaltungswarmer Phantasie, hier das Erzeugnis schneidend scharfer Beobachtung, beide bedeutend und bedeutsam.

Zu den späteren historischen Darstellungen hat Lysipp den Grund gelegt durch eine Löwenjagd Alexanders und durch die Statuen der fünfundzwanzig Reiter, welche in der Schlacht am Granikos an der Seite des Königs fielen, letztere doch

wahrscheinlich im Kampf mit barbarischen Gegnern, denn einfache Bildnisse konnten es nicht sein, da die Gefallenen am Tage nach der Schlacht beerdigt wurden und ein Nebeneinanderstellen von fünfundzwanzig Idealstatuen wäre langweilig gewesen. Derartige Gruppen tönen nach in den beiden meisterhaften Hauptreliefs einer Alexanderschlacht und einer Löwenjagd auf dem großen Sarkophag von Sidon, jetzt in Konstantinopel (Abb. 187). Ganz besonders ausgezeichnet war Lysipp auch in der Darstellung von Tieren, er scheint das Pferd sogar allein, ohne Reiter gebildet zu haben.

Mit diesen Werken weist Lysipp vorwärts in die spätere hellenistische Kunst, und noch in einem andern kündet sich dieses Zeitalter an, in dem Kairos, dem Dämon des günstigen Augenblicks. Mag dieser nun auch wirklich einen Kultus gehabt haben, die Gestalt ist eine Allegorie und nicht mehr eine Personifikation wie z. B. Eirene, Himeros und Pothos. Denn die konnten von innen heraus zu Charakteren gestaltet werden, während die Charakteristik des Kairos ausschließlich im Äußern liegt. Er war als Jüngling gebildet, der in schnellem Lauf dahin eilt, das Vorderhaar seines Kopfes war länger als das hintere, um anzudeuten, daß der günstige Augenblick, einmal vorüber, von hinten nicht gefaßt werden kann. Vielleicht hatte er auch ein Messer in der Hand, um darauf anzuspielen, daß die Entscheidung auf der Schneide des Messers steht. Das ist eine frostige Allegorie, allein durch den Verstand geschaffen. Wundervoll aber muß nach den besten Reliefs, welche dieses Werk wiederholen, die bis zum äußersten durchgebildete chiastische (d. h. in den einzelnen Teilen entgegengesetzte) Bewegung des Körpers gewesen sein.

An Lysipp haben sich viele Schüler angeschlossen, denen und deren Werken wir noch näher treten werden; aber mit ihnen erlosch die peloponnesische Kunst für immer, denn unterdessen war die Plastik dem Zuge der Kultur gefolgt und begann im Osten neue Wohnsitze aufzuschlagen.

Das Zeitalter des Hellenismus.

1. Allgemeines.

Durch Philipp und Alexander ging die Freiheit Griechenlands verloren. Wenn wir die Geschichte der antiken Welt an uns vorüberziehen lassen, empfinden wir das zunächst mit demselben Schmerze, mit dem Demosthenes und andre Patrioten die politische Größe des Vaterlandes dahinsinken sahen, denn das griechische Volk hatte in den kurzen Jahrhunderten seines selbständigen Lebens eine Fülle edler Kultur hervorgebracht, wie sie sich nicht zum zweitenmal so schnell und reich in kleinstem Bezirk entwickeln wird. Mit solcher Liebe und Bewunderung hängen wir an diesem Volke, daß wir seine Schicksale fast als unsre eignen empfinden. Richten wir den Blick dagegen auf die allgemeine Kulturentwickelung der Menschheit, so können wir den Fall der griechischen Freiheit nur mit Freude begrüßen. Denn nicht in die Hand eines fühllosen Barbaren war das Geschick dieses Volkes und seines geistigen Lebens gegeben, sondern der Sieger war der größte Verehrer der Besiegten und war selbst erfüllt von dem ganzen geistigen Gehalt des Griechentums, sein höchstes Streben war, die Spuren seiner nicht rein hellenischen Abstammung vergessen zu machen und ganz ein Grieche zu sein. Als Vertreter des nationalen Hellenentums rief Alexander die Griechen zum Kampf gegen die Barbaren auf; nicht mehr aber war es Abwehr wie in den Tagen von Marathon und Salamis, sondern das Schwert sollte der hellenischen Kultur den Weg über den ganzen Erdkreis bahnen. Von Anfang an hatte das Griechentum eine überquellende Expansionskraft bewiesen, indem es alle Küsten des Mittelmeeres mit seinen Kolonien bevölkerte, jetzt war dieser Drang in der Person eines einzigen Menschen zusammengefaßt, und als Allsieger trug der geniale königliche Jüngling Bildung und griechisches Wesen bis an die fernsten erreichbaren Grenzen. Wie ein Phantast erschien er, als er auszog den Orient zu knechten, als einer der klarsten Köpfe der Geschichte aber hat ihn die Folge erwiesen, denn der Anstoß, den er gegeben, ist fruchtbar gewesen, wie kein zweiter in der Weltgeschichte außer auf religiösem Gebiet. Wenige Jahrzehnte nach seinem Tode war sein Ideal erreicht, der ganze Orient war hellenisiert und bestand aus einer Reihe von hellenischen Königreichen, dem der Ptolemäer in Ägypten, der Seleuciden in Syrien und der pergamenischen Fürsten in Kleinasien. Wie ein breiter Strom ergoß sich die hellenische Kultur auf den Pfaden von Alexanders Siegen in das Barbarenland, die Hauptstädte der afrikanischen und asiatischen Reiche wurden die Hauptsitze des neuen erweiterten Griechentums. Von dorther, namentlich von der reichen Stadt am Ausfluß des

Nil, welche nach Alexander den Namen trug, ergoß sich die Welle des Hellenismus auf die Erbin der Weltmacht, auf Rom, und von dort haben wir sie überkommen. Alexander verdanken wir es, daß noch heute die vollkommenste Kultur der Menschheit, die griechische, einen Hauptfaktor in unserer Bildung ausmacht, daß wir noch heute aus der unversieglichen Frische hellenischen Geisteslebens die edelste Nahrung ziehen.

Es ist natürlich, daß bei dieser Ausbreitung das Hellenische an konzentrierter Kraft einbüßte, daß es sich mit vielen fremden Elementen durchsetzte, aber dennoch blieb es so stark, daß der Grieche mit Recht sagen konnte, seine Heimat wäre die ganze civilisierte Welt. Ebenso natürlich ist es, daß bei dieser gewaltigen, nach außen gerichteten Bewegung das Griechentum seine originale Schöpferkraft verlor und für lange Zeit nur von dem ererbten Gut lebte, es für den Gebrauch einer buntscheckigen Welt zurichtend. Im Gegensatz zu dem Barbarentum hatte sich das Griechentum herausgebildet, in der individuellen Vereinzelung in viele Stämme und Gemeinden hatte es seine beste Kraft gefunden, nun stand es einer vollständig veränderten Aufgabe gegenüber, denn aus der Vielheit sollte es das Gemeinsame herausbilden; und da war es wieder dieselbe Stadt, welche unbeschadet ihres politischen Verfalls seit den Perserkriegen die kulturelle Führung des Vaterlandes in der Hand behalten hatte; es war Athen, welches den Stempel seines Geistes dem Hellenismus, wie man das erweiterte Hellenentum nennt, aufdrückte.

Athen wurde von den hellenistischen Reichen als ihre Mutterstadt betrachtet, ihr wendeten die Fürsten ihre Gunst zu und rechneten es sich zur Ehre an, sie zu schmücken. Die Könige Ptolomäos II, Attalos I, Eumenes und Antiochos Epiphanes ließen in Athen öffentliche Gebäude auf ihre Kosten errichten. Ein kleiner Rest davon ist in dem Turm der Winde erhalten, der eine Wetterfahne trug und dessen acht Seiten mit den Reliefgestalten der Winde geschmückt sind; in seinem Innern aber barg er eine Wasseruhr.

Die Baukunst wendete sich in den hellenistischen Reichen vom Tempelbau, der bis dahin ihre Hauptaufgabe gebildet hatte, zu Bauten für öffentliche Zwecke, für die Bequemlichkeit und den Schmuck des Lebens. Ganze Städte wurden nach einem einheitlichen Plan angelegt, namentlich Alexandria und Antiochia wetteiferten in ihrer Zweckmäßigkeit und Schönheit; Pracht und Kolossalität zeichneten die öffentlichen Bauten aus, und auch das Privathaus erhielt damals seine vollendete Form. Wahrscheinlich haben die Römer in beiden nur die hellenistischen Muster nachgeahmt.

Die frühesten Herrscher ließen sich noch die Pflege edler Malerei, welche am ersten der Pracht dienen konnte, angelegen sein, Ptolemäos I. zog die Maler Apelles und Antiphilos an seinen Hof. Was dagegen die Plastik im Auftrag der Fürsten zuerst und später schuf, das diente meist dekorativen Zwecken: der Ausschmückung von Festbauten und Festzügen. Die Statuen waren meist automatisch beweglich. Ein Prachtzelt des Königs Ptolemäos II. war mit nicht weniger als 100 Marmorstatuen geschmückt. Ptolemäos IV. ließ sich ein Prachtschiff bauen aus kostbarstem Material und ebenfalls mit zahlreichen Statuen ver-



Abb. 182. Sogenannte Aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

ziert. Auch an den öffentlichen Gebäuden werden Massen von Statuen Platz gefunden haben. Aber dennoch sind damals auch zahlreiche ausgezeichnete Kunstwerke entstanden, von denen unser Denkmälervorrat eine lange Reihe von Kopien und einzelne Originale enthält.

---

2. Die Malerei der hellenistischen Epoche.

Schon zu den Lebzeiten Alexanders hatte die Malerei die hellenistische Richtung voll eingeschlagen. Das zeigt die glänzende Leichtigkeit, mit der Antiphilos gemalt haben soll, sein Feuer anblasender Knabe war berühmt wegen der meisterhaften Lichtreflexe; das zeigen die Gegenstände, welche Peiraikos für seine Gemälde wählte, Barbier- und Schusterstuben, Esel, Eßwaren und ähnliches; das zeigt die Auffassung, in welcher Aetion die Hochzeit Alexanders mit Roxane malte. Wir haben von diesem Bild die genaue Beschreibung des Lukian. Roxane sitzt schamhaft auf dem bräutlichen Lager, während Eroten sie entkleiden, um Alexander,

den ein dritter Eros herbeizieht, ihre enthüllte Schönheit zu zeigen. Andre Eroten spielen mit den Waffen des Königs. Sodoma hat nach dieser Beschreibung sein schönes Gemälde in der Villa Farnesina zu Rom geschaffen. Von Aetion an wurden die Eroten in der Kunst Mode, sie spielen mit den Waffen, musicieren oder winden Kränze, sie hocken in einem Nest oder werden in einem Käfig verkauft, aber auch alle ernsten Beschäftigungen des Lebens werden spielend au Eroten dargestellt, wie wir es so vielfach auf römischen Sarkophagen wiederholt sehen. Ein andres aus den Zeiten des Hellenismus stammendes Hochzeitsbild ist uns als Kopie in der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit im Vatikan erhalten (Abb. 182). In der Mittelgruppe wird der Braut von einer verheirateten Freundin Mut zugesprochen, während der Bräutigam unruhig wartend auf der Schwelle sitzt. Ein andres Gemälde ist uns in einer Mosaikkopie erhalten, es ist die Alexanderschlacht aus Pompeji im Museum zu Neapel. Man muß über die grobe und handwerksmäßige Ausführung hinwegsehen, um die historische Größe der Auffassung zu erkennen, die meisterhafte Wiedergabe des unaufhaltsamen Vordringens der Sieger mit dem Heldenkönig an der Spitze, und der ratlosen Wendung zur Flucht bei den Besiegten. Trotz der wenigen Figuren hat man eine vollendete Vorstellung des Schlachtgetümmels. Das Gemälde, wahrscheinlich die Schlacht bei Issos vorstellend, geht vielleicht auf ein Werk der Helena, Tochter des Timon aus Ägypten, zurück. Auch der letzte hervorragende Künstler des 4. Jahrhunderts, Theon von Samos, zeigt den vollen Stempel des Hellenismus, indem er die griechischen Dichter illustrierte, während bisher die Kunst fast immer direkt aus der Quelle der Sage geschöpft hatte.



Abb. 183. Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend. Wandgemälde aus Herkulaneum. Neapel. Museo Nazionale Vielleicht nach Timomachos von Byzanz. Nach Originalphotographie.

In der Diadochenzeit ist eine ungeheure Anzahl von Bildern entstanden, Herrscher und Privatleute wetteiferten darin, den Malern Bestellungen zu geben oder Gemälde für große Summen anzukaufen. So sehr war der Geschmack verfeinert und die Technik ausgebildet, daß die Malerei trotz der Massenproduktion noch vorzügliche Leistungen aufzuweisen hatte. Ja es zeigt sich hin und wieder noch

ein Ernst und eine Größe der Auffassung, welche an die gute Zeit gemahnen. Erinnerungen an diese Gemälde besitzen wir in zahlreichen italischen, namentlich pompejanischen Wandmalereien und in vielen Sarkophagreliefs, ohne daß wir die Vorbilder, außer in den seltensten Fällen, herauserkennen können. Das pompejanische Wandbild der **Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend** geht vielleicht auf einen der berühmtesten Künstler der ganzen Epoche **Timomachos von Byzanz** zurück. Während die Mutter düsteren Mord brütet, ergötzen die Kinder sich harmlos am Knöchelspiel und der Pädagog schaut ihnen zu. Wie eine bessere Wiederholung der Medea aus Herkulaneum (Abb. 183) zeigt, preßte sie die Hände ursprünglich in konvulsivischen Zuckungen gefaltet ineinander und in ihrem Antlitz malt sich ein gewaltiger Seelenkampf zwischen dem Bedürfnis nach Rache und der Liebe zu ihren Kindern. In der Diadochenzeit bildete sich auch die Landschaftsmalerei als eine selbstständige Kunst aus, aber soweit wir urteilen können, war es niemals die einsame, wilde und großartige Natur, welche zum Gegenstand gewählt wurde, sondern die vom Menschen umgestaltete, ja stilisierte. Die Bilder sind meistens aus einem Grundgedanken heraus entwickelt (Helbig). In den erhaltenen römischen Nachahmungen ist die Linienperspektive nicht ganz fehlerlos und die Luftperspektive hält sich in den Grenzen konventioneller Andeutung. Atmosphärische Stimmung



Abb. 184. Bildnis eines jungen Mannes von einer Mumie aus der Nekropolis von el Fayum in Ägypten. Nach Originalphotographie.

ist überhaupt unbekannt. Die berühmtesten landschaftlichen Gemälde des Altertums sind die auf dem Esquilin gefundenen **Odysseelandschaften** im Vatikan von teils großartiger, teils poetisch-idyllischer Naturstimmung.

Vor einigen Jahren ist unsre Kenntnis der antiken Malerei bedeutend bereichert worden durch einen Fund, welcher in der ägyptischen Provinz el **Fayum** gemacht wurde. Dort befindet sich bei Rubayat in der Nähe von Roda eine ausgedehnte Nekropolis.

Die Araber hatten die Felsengräber geöffnet, um nach Goldsachen zu suchen. Bei den Mumien fand man, daß die Gesichter nicht wie sonst in Ägypten auf dem Sargdeckel plastisch gebildet waren, sondern sie hatten am Kopfende kleine Holztafeln, auf welchen die Gesichter gemalt waren (Abb. 184). Diese lebensgroßen Bildnisse, etwa 70 an der Zahl, wurden von einem Wiener Großhändler, Theodor Graf, erworben und in den größeren Städten Europas ausgestellt. Sie waren bei den Mumien so angebracht, daß sie gerade über dem Gesicht lagen und aus der Leinwandumwicklung hervorschauten. In jener Gegend wohnten im Altertum nicht eingeborene Ägypter, sondern hauptsächlich Griechen, aber auch Italiker, Nubier und Semiten. Die aufgefundenen Mumien und Bildnisse verteilen sich der Zeit nach wahrscheinlich über viele Jahrhunderte. Sie können nicht eher entstanden sein, als die dort wohnenden Griechen die ägyptische Bestattungsweise angenommen hatten, d. h. wohl zu Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr., andererseits bildet das Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. die Grenze, weil damals durch das Edikt des Kaisers Theodosius alles Heidnische streng verboten wurde; von einigen Bildern läßt es sich feststellen, daß sie in dem halben Jahrhundert v. Chr. Geb. gemalt sein müssen. Fast alle stellen Personen in jugendlichem Alter dar. Das ist wohl daraus zu erklären, daß sie bei dem Tode der Betreffenden entweder nach früher gemalten Porträts für die Mumien kopiert wurden oder, daß sie diese Bildnisse selber sind, welche aus der Familienwohnung, wo sie bisher hingen, entführt und für die Mumien verwertet wurden. Künstlerisch stehen sie auf sehr verschiedener Stufe. Es sind Werke darunter, welche ganz vortreffliche Leistungen der Porträtkunst bilden, und andre, die flüchtig, ungeschickt und handwerksmäßig gemalt sind. Die besten unter ihnen zeigen erstaunlich sichere Wiedergabe des Charakters und des individuellen Lebens. Bei fast allen findet sich die manieristische Eigentümlichkeit, daß die Augen zu groß gebildet sind. Die meisten stellen Griechen dar, aber einige auch Römer, Semiten (wahrscheinlich Phöniker) und Ägypter.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist der Fund bezüglich der **malerischen Technik der Enkaustik**, die wir bisher noch nicht aus eigener Anschauung kannten. Jetzt erst ist es möglich geworden das vollständige antike Malgerät, welches 1847 in einem Grabe von St. Médard-des-Prés gefunden wurde, zu verstehen. Nach den Untersuchungen von Ernst Berger wurde das Farbenpulver mit reinem Bienenwachs vermischt, dem etwas Pinienharz zugesetzt war, um es bei der Erwärmung länger weich zu erhalten. Auf einem kleinen Rost, unter dem glühende Holz- oder Galläpfelkohlen lagen, wurde die Farbe erhitzt, dann mit dem Cestrum, das wie ein kleines Löffelchen gestaltet war, auf die zu bemalende Holztafel ausgegossen und mit der untern Seite des Löffels oder mit dem andern dickeren, erwärmten Ende des Cestrums verarbeitet. Später setzte man, um die Farbe länger flüssig zu erhalten, ein trocknendes Öl zu. Mit diesem letztgenannten Zusatz sind die Bildnisse von el Fayum gemalt. Die warme Wachsfarbe ist zuerst mit dem Pinsel aufgestrichen; bei den Nebensachen, wie Kleidung und Hintergrund, begnügt man sich damit, bei den Köpfen aber ist die Wachsfarbe dann noch weiter mit dem erwärmten Cestrumende verarbeitet.

3. Die Plastik der hellenistischen Epoche.

Die Plastik der hellenistischen Epoche umfaßt einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten, und dieser gliedert sich wieder in zwei verschiedene Perioden.



Abb. 185. Betender Knabe. Bronze. Wahrscheinlich Original. Berlin. Königl. Museum. Nach Originalphotographie.

Während des ersten Jahrhunderts und darüber hinaus begnügt sich die Kunst ausschließlich damit, auf den im 4. Jahrhundert eingeschlagenen Pfaden weiter zu wandeln und zwar einerseits in der von Lysipp bestimmten Richtung, andrerseits unter der mächtigen Nachwirkung der attischen Kunst. Der unmittelbare Einfluß Lysipps scheint nicht viel über eine Generation nach dem Meister selbst hinausgegangen zu sein. Dagegen durchzog von der so erstaunlich vollendeten attischen Kunst ein langer Nachhall die Welt. Wie lange diese erweiterte attische Kunst weiterbildend thätig gewesen ist, das entzieht sich unsrer Beurteilung, aber immer wieder und wieder sind die Gestalten dieser Richtung wohl schon in hellenistischer und später in römischer Zeit kopiert und mit geringen Veränderungen variiert worden, so daß der größte Teil der uns erhaltenen Antiken ihr angehört. Bei dem ungeheuren Material wird es nur möglich sein, einzelnes herauszugreifen, um den Gang der Entwickelung im allgemeinen festzustellen.

In der zweiten Periode der hellenistischen Kunst treten neben dieser in voller Geltung bleibenden Richtung neue Kunstschulen auf, welche nur in lokaler Beschränkung verharren und sich an eine Königsstadt, Pergamon, und an einen Freistaat, Rhodos, knüpfen, aber noch einmal neue Elemente schaffen, wobei eine entfernte Verbindung mit der Schule des Lysipp zu bemerken ist.

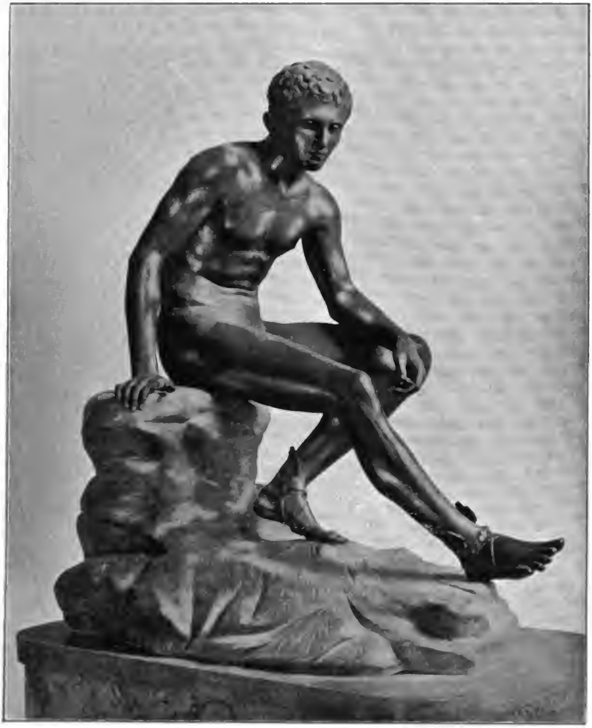


Abb. 186. Sitzender Hermes. Bronze. Neapel. Museo Nazionale.
Nach Originalphotographie.

A. Die Schule des Lysipp.

Die Elemente des Hellenismus, welche schon bei Lysipp selbst so stark auftreten, sind bei seinen Schülern weiter entwickelt. Lysipps Bruder **Lysistratos** machte Gypsabgüsse über lebenden Köpfen und überarbeitete sie als Bildnisse. **Euthykrates** bildete ein Reitertreffen, **Eutychides** die Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes in genreartiger allegorischer Auffassung als weibliche Gewandfigur mit der Mauerkrone auf dem Haupt, sinnend auf einem Felsblock sitzend, während der jugendliche Flußgott Orontes, auf dessen Schulter sie den Fuß setzt, unter

ihr mit halbem Leibe hervorragt, als entspränge er wie ein Quell dem Boden. **Chares** nahm des Meisters Streben nach dem Kolossalen auf. Von ihm rührte der Koloß von Rhodos her, eines der sieben Weltwunder, eine Statue des Sonnengottes, die um 285 errichtet wurde und ein halbes Jahrhundert später bei einem Erdbeben umstürzte und liegen blieb. Wir wissen nicht, wie sie aufgestellt war, nur das ist sicher, daß sie nicht, wie unsre Kinderbilderbücher es abbilden, mit gespreizten Beinen über der Hafeneinfahrt stand.

Zwei ausgezeichnete Bronze-Werke des lysippischen Kreises sind uns erhalten. **Der betende Knabe in Berlin** (Abb. 185) und der **sitzende Hermes in Neapel** (Abb. 186).

Im Lebensalter sind beide nicht gar zu weit voneinander getrennt, indem auch Hermes fast noch ein Knabe ist. Sein Körper ist vollendete Kraft und Geschmeidigkeit, mit größter Sparsamkeit hat die Natur darin die größtmögliche Schwungkraft hervorgebracht; wir brauchten nicht die kleinen Flügel an den Füßen, um zu glauben, daß dieser Jüngling in schnellstem Lauf dahineilt; wäre er ein Mensch, man würde von ihm sagen, er berührt im Lauf kaum mit den Fußspitzen den Boden, als Gott eilt er sogar über die Wolken dahin. Auch jetzt sitzt er nur auf der vordersten Kante des Felsens, und seine Füße ruhen nur mit je einem Punkt auf dem Boden; dennoch nutzt er den kurzen Augenblick, ehe ein neuer Auftrag des Zeus ihn aufruft, völlig aus und ist bequem zusammengesunken, von einer in sich geschlossenen Schönheit der Gliederstellung, wie nur die Antike sie zu erfinden vermochte, diese aber auch unerschöpflich reich; man denke an die ganz andre Stellung des ruhenden Ares Ludovisi, der ebenso nur ein flüchtiges und doch vollendetes Ruhen zur Anschauung bringt. Der realistische Kopf verleiht dem Hermes noch einen besonderen Reiz. Die Rosetten unter den Fußsohlen bezeichnen den Wolkenwanderer. Der Körper des betenden Knaben erscheint wie eine Vorstufe zu diesem reiferen Jüngling. Die harmonische und charaktervolle Schönheit der flehenden Stellung hat den Künstler mehr beschäftigt als der Ausdruck inbrünstigen Gebetes. Der Hermes steht dem Original wahrscheinlich sehr nahe, der betende Knabe ist wohl das Original selbst.

Einen ziemlich unmittelbaren Nachklang lysippischer Kunst enthalten die Reliefs des **großen Sarkophags** in Konstantinopel, des **Prachtstücks aus den Königsgrüften von Sidon** (Abb. 187). Der Bestattete muß eine Alexander dem Großen nahestehende Persönlichkeit gewesen sein und ist wahrscheinlich der von Alexander als König von Sidon eingesetzte Abdalonymos. Die Alexanderschlacht und die Löwenjagd an den Hauptseiten sind herrliche Beispiele für künstlerisch verflochtene Gruppen, bei denen die Hauptpunkte sofort ins Auge fallen, und doch geben sie in ihren wenigen Figuren das Getümmel höchst anschaulich wieder. Die Gruppe des Königs in der Schlacht mit dem vom Pferde steigenden Gegner erinnert stark an die entsprechende Gruppe auf dem Alexandermosaik aus Pompeji.

Den Körpern des betenden Knaben und des Hermes sind verwandt die Körper der **beiden Ringer in Florenz** (Abb. 188), deren Köpfe nicht zugehörig sind. Auch ist die rechte Hand des obern falsch ergänzt, sie holt nicht zum Faustschlag aus, sondern ist bereit zuzugreifen, falls der Besiegte sich doch noch wieder erheben sollte. Auch mit dem Apoxyomenos hat das Nackte Ähnlichkeit. Meistens werden die Ringer für Original gehalten und mit der ersten pergamenischen Schule oder dem Laokoon zusammengestellt, aber die Körper sind bei weitem feinknochiger und bewahren mehr von der Eleganz, welche die Kunst des Mutterlandes vom 4. Jahrhundert her beseelte. Die Schaustellung der Muskeln ist lange nicht so weit getrieben als beim Laokoon. Die Arbeit an dem Werk ist freier erdacht und

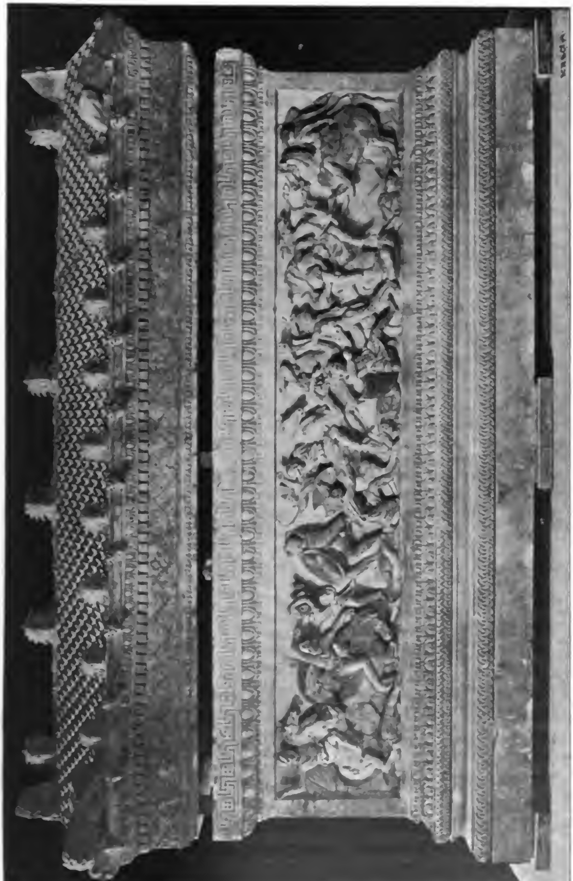


Abb. 187. Der große Sarkophag aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie.

erfunden als ausgeführt, das spricht für Kopie und zwar scheint es eine Kopie nach Bronze zu sein. Andererseits aber ist die Körperbehandlung lange nicht so



Abb. 188. Ringer. Florenz. Tribuna der Uffizien.
Nach Originalphotographie.

einfach wie an den angeführten Werken des lysippischen Kreises, daher ist das Werk eher als eine spätere Nachwirkung lysippischer Kunst aufzufassen.

Aus einer Durchdringung von attischen und lysippischen Elementen ist der Silen mit dem Dionysosknaben entstanden, der in zwei schön gearbeiteten Exemplaren in München und im Louvre erhalten ist. Im Umriß und in der Beinstellung gibt er das Motiv des Herakles Farnese wieder, während der ganze Gedanke und der Kopf des Silen attisch sind. Das Werk gehört vielleicht noch an das Ende des 4. Jahrhunderts.

Mit dem lysippischen Kreise hängt wohl auch die sitzende Dichterstatue in Villa Borghese zusammen. Die Behandlung ist eigentümlich skizzenhaft, der dicke Wollstoff des Mantels sehr naturalistisch und die Stellung, namentlich die der Beine mit zusammengekniffenen Unterschenkeln und Füßen, so zufällig, wie wir es selten in der Antike finden.

Noch ein Werk muß, wie mir scheint, dem lysippischen Kreise angeschlossen werden, der Torso vom Belvedere, welcher bisher als eine Originalarbeit ge-



Abb. 189. Torso vom Belvedere. Rom. Vatikan.
Nach Originalphotographie.

golten hat und von Winckelmann als das höchste Wunder der Kunst gepriesen wurde, laut Inschrift von Apollonios, dem Sohne des Nestor von Athen, gearbeitet (Abb. 189).

Der erste, welcher den Ruhm des Werkes herabstimmte, war Brunn in seiner Künstlergeschichte. Mit dem an ihm gewohnten feinen und scharfen Blick hat er die Formenanalyse vollständig richtig gegeben; seine Ausführungen gipfeln darin, daß ein Widerspruch besteht zwischen der Anlage des Werkes und der Ausführung im einzelnen. „Die Anlage aller Formen ist groß, alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Maßes dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdient. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da.“ Auf die Einzelausführung übergehend, macht Brunn darauf aufmerksam, daß der Künstler das Detail nicht in scharfer und präciser Fassung dargestellt habe. „Die Umrisse der Formen stoßen nicht in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch notwendig etwas verwachsen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen.“ Mir scheint, schärfer

und präciser, als es hier geschehen ist, kann man die Kennzeichen einer Kopie nicht angeben, Brunn aber hat nicht gewagt, diesen einzig möglichen Schluß aus seinen zutreffenden Beobachtungen zu ziehen. Der Torso vom Belvedere ist eine Kopie; das wird ganz deutlich bewiesen durch den Widerspruch der großen Anlage, die von dem Original herübergenommen ist, und der Ausführung, welche die Einzelheiten des Originals nicht verstanden hat und infolge dessen unklar und unlebendig geworden ist. Dazu kommt, daß wir von keinem einzigen Künstler der neuattischen Schule des ersten Jahrhunderts v. Chr., welcher Apollonios angehört, ein Originalwerk kennen, sondern im Gegenteil annehmen müssen, daß diese Künstler ausschließlich kopiert haben; der Torso des Belvedere von Apollonios wäre die einzige Ausnahme, und das ist sehr unwahrscheinlich. An ihm ist die Künstlerinschrift in ganz derselben Weise angebracht wie bei den andern Kopien, dem sog. Germanicus des Kleomenes, dem farnesischen Herakles des Glykon, der Kopie nach der Athena Parthenos von Antiochos u. s. w.; in allen diesen Fällen aber können wir nachweisen, daß die Künstlerinschrift den Kopisten und nicht den Schöpfer des Originals nennt, und so ist es auch bei dem Torso vom Belvedere. Schon früher hat man geglaubt lysippische Einflüsse auf den Torso feststellen zu können, wir dürfen einen Schritt weiter gehen und sagen: das Original dieses Werkes gehört dem lysippischen Kreise an. Gedrungene Wucht des Körperbaus verbunden mit leichter und elastischer Beweglichkeit, wie es bei dem Torso ist, findet sich öfter bei Werken des Lysipp oder des lysippischen Kreises; beim Apoxyomenos herrscht die leichte Beweglichkeit vor und gedrungene Wucht beim Herakles Farnese; wundervoll gearbeitete Schenkel wie beim Torso und das Streben nach dem Kolossalen sind ebenfalls charakteristisch für Lysipp. Wir werden also kaum fehlgehen, wenn wir dieses Werk mit lysippischer Kunst in Verbindung bringen. Über die Ergänzung des Torso, der gewöhnlich Herakles, neuerdings auch Polyphem genannt wird, sind die Meinungen so unsicher und geteilt, daß wir besser unser Nichtwissen zugeben, bis einmal eine Wiederholung der Figur gefunden oder erkannt wird, die uns Aufschluß gibt.

B. Das Poetische: Weiterbildung der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts.

Mit der schon betrachteten Gruppe von Werken, welche im Anschluß an Skopas und Praxiteles entstanden sind, war die Nachwirkung dieser beiden großen Künstler nicht erschöpft. Es gibt noch eine zweite Gruppe, welche nicht mehr Neuschöpfungen in demselben Sinne wie die erste enthält, sondern mit dem ererbten Kapital an Gestalten wirtschaftet. Diese Werke gehören der hellenistischen Epoche an, der Zeit, in welcher sich das Griechentum über die ganze civilisierte Welt verbreitete. Allerdings hört auch die hellenistische Kunst nicht auf, weiter zu bilden, denn sie ist noch ein Teil der lebendigen Entwickelung; aber ihre Werke haben nicht mehr denselben Gehalt von edler Größe, sondern ziehen die früher geschaffenen Gestalten in eine niedrigere geistige, seelische und sittliche Sphäre herab. Diese Kunst zeigt dieselben Charakterzüge, welche wir schon bei der Malerei kennen lernten, soweit unsre spärliche Überlieferung uns darüber Aufschluß geben konnte. Mehrere Anzeichen sprechen dafür, daß wir den Beginn der hellenistischen Plastik etwa in den Anfang des 3. Jahrhunderts setzen müssen.

Wie in der Malerei war auch in der Plastik das Erbteil an Geist und technischer Meisterschaft so groß, daß die hellenistischen Kunstwerke zum Teil noch immer zu den besten der Kunstgeschichte gehören. An einigen erhaltenen Originalen ist es uns vergönnt, den Grad des technischen Könnens zu bewundern, während die Kopien uns wenigstens in den geistigen Gehalt einführen. Da wir bei weitaus den meisten Arbeiten auch nicht im entferntesten im stande sind, den Zeitpunkt und Ort ihrer Entstehung anzugeben, so wird uns am besten eine nach Gegenständen

geordnete Betrachtung mit dieser Kunst bekannt machen; zudem schwindet jetzt das Interesse an der Person der Künstler, weil diese nicht mehr in dem frühern Sinne gestaltend hervortritt, sondern nur eine Einzelerscheinung des allgemeinen Kunstkönnens ist. Deshalb haben auch schon die Alten nur wenige Namen aus dieser Epoche überliefert, ebenso wie wir für das Barock- und Rokokozeitalter viel weniger nach Namen fragen, als für die Zeit der neuschaffenden Renaissance.

Die hohen Gestalten der obern Götter sind im Hellenismus fast gänzlich zurückgetreten, und die Kunst hält sich fast ausschließlich an diejenigen göttlichen Wesen, welche den heitern Genuß des irdischen Daseins veranschaulichen, den Gott des Weines Dionysos und seinen Kreis, die Meergötter, die Göttin der Liebe, Eros und ähnliche.



Abb. 190. Jugendlicher Dionysos. Rom. Kapitol. Nach Originalphotographie.

Wahrhaft unabsehbar ist die Fülle der Wesen, welche der bacchische Kreis hervorgebracht hat. Ebenso reich, wie die geistige Grundlage der bacchischen Mythe, das üppige vegetative Wachstum der Erde, hat hier die künstlerische Phantasie geschaffen.

Da ist vor allem der führende Gott Dionysos selbst. Wie in der Zeit des Praxiteles erscheint er auch jetzt sowohl als älterer Mann als in süßester Jugend. Aber die edle Weisheit des bärtigen Bacchos ist verloren gegangen, auch der ältere Gott ist zum Zecher geworden und neigt das weinschwere Haupt auf die Brust. So finden wir ihn namentlich auf Reliefs; der langgewandete Gott vermag sich nicht mehr allein aufrecht zu erhalten, ein Satyr muß ihn stützen. In einer häufig vorkommenden Darstellung ist er an der Spitze seines Zuges in das Haus eines mit seiner Geliebten zum Mahle gelagerten Jünglings eingetreten und ein Satyr ist im Begriff, ihm die Sandalen zu lösen. Die Statuen zeigen den Gott jugendlich oder bärtig, gestützt auf einen jugendlichen Satyr oder auf einen Knaben, der die Rebe personifiziert. Die Stimmung des Gottes ist meist trübe Wehmut, wie sie den Trinker leicht ergreift und beherrscht. Zuweilen scheint es fast, als ob der sinnliche Genuß, dem er sich ganz hingegeben, wie eine schwere Last auf ihm liegt, weil er nicht die Kraft hat, sich zur That aufzuraffen, und Weltschmerz hat ihn durchdrungen. Dabei blüht er oft in reizvollster Jugend wie in dem Marmorkopfe des kapitolinischen Museums, früher Ariadne genannt, der noch von feinster Erfindung ist (Abb. 190). Die Wehmut ist hier in zarte Poesie gelöst, kaum scheint es der derbe Wein gewesen zu sein, der den Gott berauscht hat, sondern der Blütenduft seiner eigenen Schönheit. Ganz im Gegensatz dazu bricht in einem fast noch knabenhaften Kolossalkopf zu Leyden

glühende, flammende Begeisterung aus. — Von der Gemahlin des Dionysos gibt es eine berühmte Figur aus hellenistischer Zeit, deren bekanntestes Exemplar die schlafende Ariadne im Vatikan ist. Trotz der Unklarheit in der Faltenlage und den mißglückten Proportionen noch eine der vornehmsten Darstellungen des gliederlösenden Schlafes.

Der beliebteste Gefährte aus dem Gefolge des Gottes ist der Satyr. Während Dionysos selbst die edle sprossende Naturkraft bezeichnet, sind die Satyrn die derberen Naturgeister der unkultivierten Wälder und Berge; deshalb haben sie in ihrer körperlichen Erscheinung starke Anklänge an das Tierreich, besonders von der Bocksnatur erhalten. Praxiteles hat sie bis zu edler Menschlichkeit erhoben, nach ihm sinken sie wieder hinab, die Nase wird kräftiger aufgestülpt, die Ohren spitzer, die Hörneransätze über der Stirn wachsen mehr hervor, das struppige Haar kennt nicht die Berührung des Kammes, das anmutige Lächeln bekommt einen stark ironischen Beigeschmack, am Halse wachsen oft Knollen wie bei den Ziegen hervor, das Schwänzchen sitzt vergnügt im Rücken; als Bekleidung dient ihnen ein Tierfell. So treiben sie sich im Walde und in den Bergen umher, tanzen, trinken, singen und springen, blasen die Flöte, schlagen die Cymbeln und Castagnetten, oder entlocken dem Dudelsack seine grunzenden Töne, ducken sich hinter den Busch, um den Nymphen aufzulauern, nach deren Umarmung sie immer lüstern sind, oder schließen sich dem Zuge des Bacchos an, reichen den Mänaden die Hand zu ausgelassenem Tanz oder balgen sich mit Bacchantinnen und Hermaphroditen. So werden sie uns in unzähligen Vasenbildern vorgeführt, so machen wir in pompejanischen Wandgemälden ihre



Abb. 191. Satyrknabe. München. Glyptothek. Bronze. Nach Originalphotographie.

Bekanntschaft, so finden wir sie in Reliefs und Statuen verewigt. Noch als Knaben lernen wir sie unter den plastischen Werken kennen, und da sind sie teils noch von edler menschlicher Bildung. So zeigt ein oft wiederholtes Werk den Satyrknaben ganz ähnlich dem Vorbild des Praxiteles an den Baumstamm gelehnt, aber die Beine gekreuzt und die Flöte in der Hand. Aus der praxitelischen Gottheit naiver Naturfreunde ist ein liebliches, rein persönliches Idyll geworden. Aber in den meisten Fällen sind sie nicht so unschuldig und friedfertig, wie uns die beiden schönen Köpfe in der Münchener Glyptothek beweisen, der eine vorzügliche von Bronze (Abb. 191) und der andre auch gute von Marmor, „mit den Flecken“ zubenannt, in Nachahmung von Bronze geglättet. Diese Satyrn sind ein Mittelding zwischen Bauernburschen und Gassenbuben. Die Schlingel sind auf dem Lande aufgewachsen, aber sie haben auch das Treiben des städtischen Pöbels durchkostet und machen sich sowohl über den arbeitsamen Bauern als über den feinen Städter lustig: sie lachen alle aus, die etwas Ernstliches thun und denken, statt wie sie sich ziellos

herumtreiben und unnütze Streiche zu vollführen. Ein andres Mal hat den Taugenichts die Neugier geplagt nach seinem Schwänzchen auf dem Rücken zu sehen, aber in vergeblicher Anstrengung dreht er sich im Kreise um sich selbst (Statue in München und anderwärts). Wenn er recht ausgelassen ist, dann setzt er das Dionysoskind auf seine Schulter und trabt mit dem jubelnden Knaben lustig einher. Wenn der Satyr ausgewachsen ist, dann sind die Muskeln seiner Glieder durch das Leben im Walde fast ganz zu Sehne geworden. Das Gesicht nähert sich in richtiger Beobachtung, daß die Rasseabzeichen in reifen Jahren mehr hervortreten als in der Jugend, dem Tierischen weit mehr. So begegnen wir dem Satyr in Villa Borghese (Abb. 192). Er hatte ursprünglich zwei Flöten in den Händen, auf denen er blies, und nach deren Musik er sich in langsamem Takte feierlich komisch drehte (vgl. S. 265). Ein andrer, als Bronzestatuette in Neapel, mit starken Bockshörnern, tanzt in lebhaftester Bewegung; er singt dazu und schlägt mit den Händen den Takt; voll jubelnder Lust ist sein Auge nach oben gerichtet. Der Krupeziontreter der Tribuna zu Florenz schlägt mit dem unter seinem Fuß befestigten Klappinstrument (Krupezion) den Takt und blies dazu wahrscheinlich ursprünglich die Doppelflöte. Um ihn herum ist der wirbelnde Tanz der Mänaden, Satyrn und Pane zu denken. Aber gar zu gern betrinken sich diese Gesellen. Eine Bronzestatue in Neapel schildert einen trunkenen bäurischen Satyrn, der auf das nachschleppende Fell getreten, das ihm zur Kleidung dient, infolge dessen hintenüber auf ein Felsstück gefallen ist und selig der ganzen Welt ein Schnippchen schlägt. Wenn er sich ganz voll getrunken hat, dann schläft er ein und schnarcht in lauten Zügen. Das zeigt uns eine der herrlichsten Originalstatuen des Altertums, der sogenannte barberinische Faun der Münchener Glyptothek (Abb. 193). Er ist auf einen Felsblock gesunken und hat den rechten Arm unwillkürlich auf den Kopf gelegt, um der schwer atmenden Brust tiefe Atemzüge zu gewähren. Torso, Kopf und rechter Arm sind vorzüglich erhalten und von lebendigster Feinheit der Marmorarbeit. Auch das innere Leben ist mit intensivster Kraft wiedergegeben, man glaubt die Brust sich heben und senken, die Nasenflügel vibrieren zu sehen, und den rasselnden Atem aus dem Munde hervorgehen zu hören. In weiser Absicht hat der Künstler uns erspart, diesen vollgetrunkenen Lümmel wachend zu erblicken; so aber bleiben wir gefesselt stehen und glauben den poetischen Frieden zu fühlen, in welchem ein sorgloser Naturmensch es wagen darf, sich so zu benehmen, ohne den Zauber zu stören. Wie die Kunst es verstanden hat, dieses tierisch gemeine Gesicht doch so anziehend zu machen, das wird immer eins ihrer schönsten Wunder bleiben. — Bis zu gänzlicher Vertierung werden die Satyrn herabgedrückt, ihr Gesicht nimmt einen ausgesprochenen Schweins- oder Bockstypus an. Wie alle unteren göttlichen Wesen ist



Abb. 192. Tanzender Satyr. Rom. Villa Borghese. Nach Originalphotographie. Die falsch ergänzten Arme sind weggelassen.



Abb. 193. Schlafender Satyr, sogenannter barberinischer Faun. Originalmarmorwerk. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie.

auch der Satyr häufig als Brunnenfigur benutzt worden, dann fließt das Wasser aus dem Weinschlauch, auf den er hintorkelnd gesunken ist, und den er wider Willen auspreßt. Oder er spritzt das Wasser mit vollen Backen aus seinem Munde.

„Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen **Silen** (Abb. 194). Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hilfe der jüngern nötig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muß auf einem Karren mitgefahren werden, dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und

Reliefs. In den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinem ganzen Leibe verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Häßlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguiertes. So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani schon seiner niedlich gestellten Füße wegen zugestehen, daß er eigentlich zum Geschlecht der feinern Schwelger gehört. Im ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als daß dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäß an zwei Zipfeln (Statuette im Museum zu Neapel), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muß; er liebkost den teuren Behälter, gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchos macht. Eine kleine Marmorfigur in der Galleria de' Candelabri des Vatikan stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann" (Burckhardt).



Abb. 194. Silen. Paris. Louvre.
Nach Originalphotographie.

So viel Haltung und Feingefühl bewahrte die hellenistische Kunst noch als schönes Erbteil, daß sie für die Sinnlichkeit des höhern Alters, die beim Menschen oder einem dem Menschen allzu ähnlichen Wesen widerwärtig ist, sich an eine besondere Gestalt hielt, die der Tierwelt bei weitem näher steht als die Satyrn und Silene. Es ist Pan, ursprünglich ein Hirtengott von allgemeiner Bedeutung, in der hellenistischen Kunst und vielleicht schon früher vervielfältigt und dem bacchischen Thiasos angeschlossen. Der Körper ist sehnig wie bei den Satyrn, aber er hat Ziegenfüße und ein bocksähnliches Gesicht. Am liebsten wird er in Gruppen verwendet, oft anstößiger Art. Aber er ist ein guter Kerl, und das bringt das versöhnende Element hinzu. Einem Satyr, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat, zieht er denselben mitleidig und mit komischem Eifer heraus. Ein andres Mal lehrt er seinen Liebling Daphnis das Spiel auf der Hirtenflöte, an welche sich für ihn wehmütige Erinnerungen knüpfen, denn er hat sie aus dem Rohr geschnitten, in welches die schöne, von ihm in Liebe verfolgte Nymphe Syrinx vor seinen Augen verwandelt wurde (Abb. 195). Pan kommt jedoch auch in schöner menschlicher Gestalt vor, nur mit kleinen Hörneransätzen, aber dann ganz jugendlich. Das schönste Exemplar ist der sogenannte Winckelmannsche Panskopf in der Münchener Glyptothek, nach einem wohl noch der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörigen Original. Er schmachtet nach Liebesgenuß, und die vollen Lippen sind wie dürstend leise geöffnet.

Auch die Kentauren, welche früher das brutale Naturelement des uncivilisierten Menschen darstellten, sind in das Gefolge des Dionysos aufgenommen worden. Dabei sind sie weniger bedeutend aufgefaßt und führen mit Satyrn und Silenen ein sorgloses Naturdasein. Wie alle diese Wesen sind auch sie sehr verliebter Natur: eine berühmte Statuengruppe, von welcher eine gute Marmorkopie von Aristeas und Papias aus Aphrodisias zur Zeit Kaiser Hadrians gearbeitet, sich im kapitolinischen Museum befindet,

stellt einen ältern und einen jüngern Kentauren als Gegenstücke dar. Beiden sitzt (jetzt fehlend) ein schalkhafter Erot auf dem Rücken, dem ältern hat er die Hände rücklings gefesselt, und vergebens wehrt dieser sich gegen seinen hohnlachenden Bezwinger, während der jüngere seinen kleinen Eros froh lachend trägt, da für die Jugend die Liebe keine Fessel sondern eine Freude ist. Die Ähnlichkeit, welche der ältere Kentaur mit dem Laokoon und mit pergamenischen Skulpturen hat, erlaubt nicht die Entstehung der Originale, die jedenfalls aus Bronze waren, früher als in das 2. Jahrhundert v. Chr. zu setzen.



Abb. 195. Pan und Daphnis. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Ganz anders wie die männlichen sind die weiblichen Mitglieder des bacchischen Kreises. Wohl kommen in der Malerei Kentaurenweibchen und Panweibchen häufig vor, aber die statuarische Plastik kennt neben schönen menschlichen Gebilden nur eine Paniske, und diese als eine ganz andre Art von Wesen wie die männlichen Pane, denn deren Charakter würde bei einem Weibe widerwärtig wirken. Eine Statuette der Villa Albani (Abb. 196) zeigt nämlich ein Panweibchen mit Hörnern und Ziegenfüßen, aber ganz jugendlich, fast noch kindlich, in lieblich idyllischer Auffassung die Flöte blasend. An den schönen, menschlich gebildeten Weibern, Mänaden und Bacchantinnen, sind die Folgen des Weingenusses ganz anders geschildert als beim Mann. Während der Mann leicht in trübe Sehnsucht versinkt, wird das Weib vom Wein erregt, und wild rasen die Bacchantinnen dahin. Ein wundervolles Beispiel einer tanzenden Mänade ist die fragmentierte Statue des Berliner Museums (Abb. 197), deren Ergänzung der deutsche Kaiser als Preisaufgabe gestellt hat.

Dem Kreise des Dionysos verwandt sind die Nymphen. Dieser Name bedeutet junge Mädchen oder junge Frauen. Sie spiegeln die zarten und anmutigen Reize der Natur, sie sind wie der körperlich verdichtete Sonnenschein und Waldesduft, wie der sanfte Hauch, der durch die Blätter flüstert. Die poetisch einsame Natur ist ihr Aufenthalt, dort wohnen sie in den dunkeln Hainen oder an sprudelnden Bächen und Quellen, schweben über feuchte Wiesen oder führen in Grotten und entlegenen Thälern ein idyllisches Dasein. Nur wenn der Gott des Weines sie ruft, oder eigne Lust sie treibt, dann kommen sie hervor und schließen sich seinem schwärmenden Zuge an, selber vom Wein berauscht. Andre gehören zum Gefolge der Artemis und sind keusche Jägerinnen wie sie. Sie sind für edle Liebe empfänglich und erhören unter den Göttern Apoll und Hermes, während sie die derben Satyrn abwehren und klagen und jammern, wenn sie von Tritonen geraubt werden. Ihr Sinn für das Edle zieht sie auch zu ausgezeichneten Sterblichen hin, zu schönen Jünglingen oder tapfern Helden. Als Oreaden und Dryaden waren sie besonders Wald- und Baumnymphen, als Najaden Wassernymphen. Eine Najade ist

wohl die sogenannte Danaide im Vatikan, die ein Gefäß mit Wasser vor sich hält oder niedersetzt, von entzückender Frische und Schmiegsamkeit des halb entblößten gebückten Körpers. Auch als Brunnenfiguren werden sie häufig verwertet.

Die Parallelbildung zu dem Thiasos des Dionysos sind die Meerwesen, welche ihre erste Entstehung wahrscheinlich der berühmten Gruppe des Skopas verdanken, und nach dessen Vorgang von den hellenistischen Künstlern weiter gebildet sind. Da wir über die Meergeschöpfe des Skopas nicht näher unterrichtet sind, vermögen wir nicht wie bei dem hauptsächlich auf Praxiteles zurückgehenden Kreise des Dionysos anzugeben, welche Umbildung der Hellenismus an ihnen vorgenommen hat.



Abb. 196. Panweibchen. Statuette. Rom. Villa Albani. Nach Originalphotographie.

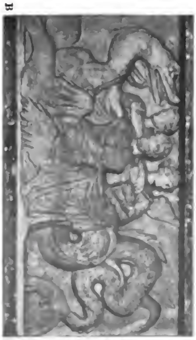


Abb. 197. Tanzende Mänade. Original-Marmorwerk. Berlin. Königl. Museum. Nach Originalphotographie.

Die Meereswesen sind viel einseitiger als die Gefährten des Dionysos, Liebe und Sehnsucht ist das immer wiederholte Thema. In den meisten Fällen sind ihnen Eroten beigegeben. Die Tritonen haben die spitzen Ohren der Satyrn, oft die vorderen Pferdefüße von den Kentauren, ihr Menschenleib geht in einen Fischschwanz über. Vielfach ertappen wir sie beim Raube von schönen Nymphen (Vatikan), oder sie spähen sehnsüchtig hinaus auf das Meer oder vom Meer auf das Land, wo sie wohl ein warmblütiges Wesen zu liebender Umarmung finden könnten. Das großartigste Werk dieser Art ist ein vatikanischer Torso, in welchem das pathetisch klagende Verlangen die physische Form des Gesichtes zum dauernden Ausdruck der Sehnsucht umgeprägt hat. Das Original gehörte der pergamenischen Kunst an. Auf dem schönen Relief der Münchener Glyptothek mit dem Hochzeitszug Poseidons sind die Meereswesen in großer Zahl vereint (Abb. 198—200). Von beiden Seiten bewegen sie sich auf den Hochzeitswagen des Gottes zu, auf dem er mit seiner jungen Gemahlin Amphitrite thront. Die schönen, meist bekleideten Nymphen werden von Seepferden, Seestieren und Seedrachen getragen, eine sitzt auf dem Rücken eines löwenfüßigen Triton. Eroten gaukeln dazwischen und führen die Ungeheuer am



A B



A



B

Abb. 198—200. Hochzeitszug Poseidons. Marmorrelief. München. Glyptothek.

Zügel. Das Werk ist von geistvollster Reliefzeichnung, von überströmendem Reichtum wechselnder Motive in den sich durcheinander schlingenden Menschen- und Tierleibern. — Wie Poseidon der Bruder des Zeus genannt wird, so haben auch andre Wassergottheiten Ähnlichkeit mit dem Herrscher des Olymp. „Sie sind von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das flüchtig Genießende, bald ins Schreckliche oder Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht hernieder hängend oder wirr durcheinander geworfen — seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger — seinen Bart, aber nicht lockig, sondern naß und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen — seine großartigen Lippen, aber mit borniertem Ausdruck" (Burckhardt). Als solches Wesen werden wir den Flußgott Nil noch später kennen lernen (Abb. 209); so sind auch andre Flußgötter, vor allem der kolossale Marforio zubenannte Gott des kapitolinischen Museums, wahrscheinlich den Rhein darstellend. Aber denselben Typus trägt auch der Meerdämon in der Rotunde des Vatikan (Abb. 201). In diesem Kopf ist die Charakteristik durch phantastische Formen am weitesten getrieben: wie

nasse Algen hängen die Haare, in welchen Delphine spielen, nieder, blattartige Schuppen bezeichnen die Augenbrauen und den Bartansatz, alle Umrisse verschwimmen ins Unbestimmte. Voller Sehnsucht blickt das Auge hinaus, und dieses Stimmungsbild ergreift uns, als wenn wir am Strande des Meeres ständen und sähen hinaus in die endlose wogende See und hörten das Rollen der Brandung.

Umbildungen in dem gleichen Sinne wie der dionysische Kreis haben auch die Götter der Liebe durchgemacht.

Aphrodite war für Praxiteles das zur Gottheit erhobene schöne Weib. In der hellenistischen Kunst aber sinkt sie immer mehr in das Irdische zurück. Während die Göttin bei Praxiteles an unbelauschter Stelle, wo keine Möglichkeit der Überraschung ist, ihre Glieder enthüllt, um in das Bad zu steigen, zeigt ihre hellenistische Umbildung in München das entgegengesetzte Motiv. Sie ist durch ein Geräusch aufgeschreckt und zieht das Gewand von der Urne zu sich empor, dadurch aber werden die Gedanken des Beschauers viel mehr auf ihre Nacktheit gelenkt. Einen andern Typus geben die beiden berühmten Statuen, die kapitolinische und die mediceische Aphrodite (Abb. 202 und 203) wieder. Das schöne kapitolinische Weib in voll entwickelter Pracht ihres üppigen Körpers hat das Gewand neben sich auf die Urne niedergelegt und steht furchtsam ein wenig zusammengeschmiegt da, mit den Händen Schoß und Busen bedeckend. Aufmerksam lauscht sie hinaus, ob kein Späher in der Nähe ist. Die mediceische Aphrodite dagegen ist mädchenhaft schlank; dieselbe Haltung, welche bei der kapitolinischen Figur keusche Scham ausdrückt, erscheint bei ihr fast kokett, wenn auch die gespreizte Fingerhaltung erst der Ergänzung angehört. Die flaue Arbeit trägt dazu bei, sie gegenüber der kapitolinischen untergeordnet erscheinen zu lassen. Um den ganzen Reiz dieser letzteren zu genießen, muß man die Statue langsam herumdrehen und das Licht wechselnd über die lebendigen Formen spielen lassen. Namentlich die Rückseite ist außerordentlich lebenswarm und völlig naturalistisch Fast unverletzt ist dieses vortreffliche Werk auf uns gekommen, es wurde in Rom eingemauert gefunden, als wenn man es vor einer Plünderung hätte retten und schützen wollen. Die im Bade kauernde Aphrodite, welche in zahlreichen Wiederholungen vorkommt, geht auf einen Künstler Namens Daidalos aus Bithynien im 3. Jahrhundert zurück. Das Motiv ist in verschiedenen Kopien etwas variiert, entweder ist die Göttin ohne Handlung, und man hat sich zu denken, daß sie das Wasser einer Quelle über ihren Rücken sprudeln lasse, oder sie wäscht sich in mehr alltäglicher und daher wohl späterer Auffassung. Zuweilen ist ihr ein Eros beigegeben, welcher sie wäscht und trocknet. Eine der reizendsten Darstellungen ist die Göttin vor einer geöffneten Muschel kniend, als wäre sie das dazu gehörige Seegeschöpf. Jemehr sich die Darstellung der Aphrodite dem sterblichen Weibe nähert, desto mehr mußte das Bade- und Toilettemotiv benutzt und betont werden, besonders beliebt sind diese Motive bei kleinen Bronzestatuetten. In der kleinen Bronze in Neapel hat die Göttin das Gewand bis zu den Hüften nieder-

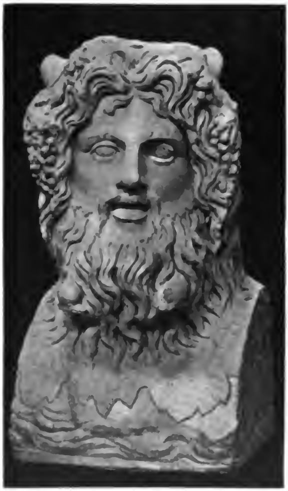


Abb. 201. Meerdämon. Kolossalkopf. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.



Abb. 202. Mediceische Aphrodite. Florenz. Tribuna der Uffizien.



Abb. 203. Kapitolinische Aphrodite. Rom. Kapitol.

Nach Originalphotographien.

gelassen, in der Linken hielt sie einen Spiegel und mit der Rechten ordnet sie das Haar. Von bezaubernder Harmonie der Gliederstellung ist die Bronze der *sandalenlösenden Aphrodite*, die auf einem Fuß balanciert, im Antiquarium zu München Allerdings ist das vortrefflich gearbeitete Figürchen bezüglich seiner Echtheit verdächtig, aber das Motiv ist durch andre Wiederholungen als antik gesichert. Eine kopflose *Aphroditestatue von Marmor in Syrakus* stellt den göttlichen Leib vor den Hintergrund eines sich bauschenden, nur vor dem Schoß zusammengenommenen Gewandes, etwas absichtlich aber sehr pikant. Nach modernen Begriffen über die Grenze des Erlaubten hinaus geht die sog. *Aphrodite Kallipygos* im Museum von Neapel, deren Kopf modern ist; wahrscheinlich ist es nur eine Hetäre; sie hebt das Gewand und betrachtet mit angestrengter Kopfbewegung über die Schulter hinweg ihre schöne Rückseite.

Bei Aphrodite als der Göttin der Liebe ist eine gewisse untere Grenze des Alters gegeben. Wollten die Künstler noch tiefer hinab gehen, so wählten sie dafür Psyche. Zuerst war diese Gestalt philosophisch-religiös gefaßt worden, aber immer mehr wurde sie zu der fast noch kindlichen Geliebten des Eros. Statuarisch ist sie am liebsten mit Eros zusammen verwertet worden, namentlich in der reizenden Gruppe, welche die Liebenden in zärtlicher Umarmung darstellt (bestes Exemplar auf dem Kapitol, Abb. 204), wobei durch die Abkehrung der Körper voneinander die naivste Unschuld bewahrt wird. Aber auch das wäre kaum nötig gewesen, denn die beiden sind Kinder, nur in Andeutungen wird hier noch auf die Liebe angespielt, von welcher der jugendliche Gott bei Praxiteles vollständig erfüllt war. Ein Kind ist auch der bogenspannende Eros, welcher in zahlreichen Wiederholungen vorkommt, vielleicht nach einem Motiv aus der Schule des Lysipp. In den meisten Fällen aber geht sein Alter noch tiefer herab und der eine Gott zerteilt sich in eine ganze Schar von Eroten; er ist das einzige höhere Götterwesen, das sich diese Vervielfältigung mußte gefallen lassen. An ihm offenbart es sich am deutlichsten, wie das ausgehende Griechentum immer mehr zu spielender tändelnder Auffassung neigte. Weil man die höchsten Götter nicht herabziehen konnte, tritt ein Erot in Stellvertretung für sie ein und trägt den Blitz des Zeus, den Dreizack des Poseidon oder die Attribute anderer Götter. Öfters hüllt sich Eros in die Löwenhaut des Herakles und nimmt dessen Keule in die Hand, wofür der Held mit den Flügeln des göttlichen Kindes herausstaffiert wird; man sieht eine vollkommene Auflösung und Verwirrung aller Begriffe.



Abb. 204. Eros und Psyche. Rom. Kapitol. Nach Originalphotographie.

Während sich so auf der einen Seite die Liebe in Tändelei verzettelt, wird ihre Darstellung auf der andern lasciv. Im Raub des Ganymed wird der Adler zum Gott selbst und schmiegt sich liebeglühend um den schönen Körper des Knaben. Sehr häufig findet sich Leda mit dem Schwan, der oft kaum so groß ist wie eine Gans, weil die Tiere in ihrer Größe dem Menschen fast immer untergeordnet werden. Die üppigste Schöpfung der griechischen Kunst ist der Hermaphrodit, ein Mischwesen, welches die beiden Geschlechter in sich vereinigt; die bekannteste Auffassung zeigt ihn in unruhigem Schlaf fast ganz auf der Vorderseite liegend.



Abb. 205. Knabe, der eine Gans erhascht hat und würgt. Paris. Louvre. Nach Originalphotographie.

Von den Genrebildern, welche die hellenistische Kunst geschaffen, ist das berühmteste der Knabe, der die Gans erhascht hat und würgt, von Boëthos von Karchedon (Karthago), das sich besonders durch seine frische Natürlichkeit auszeichnet (Abb. 205). Ein andres hübsches Werk, eine kleine Bronze, ist die Brunnenfigur des angelnden Fischers in Neapel.



Abb. 206. Widder von Syrakus. Bronze. Palermo. Museum. Nach Originalphotographie.

Vielleicht gehören in diese Periode auch die zum Teil prächtigen Tierbildungen, welche wir aus dem Altertum besitzen, der Marmoreber in den Uffizien zu Florenz, das Urbild wilder Kraft, die bissigen und derben Molosserhunde im Vatikan und in den Uffizien, die schlanken spielenden Windhunde im Vatikan und der eherne Widder von Syrakus in Palermo, das unübertreffliche Monumentalbild dieser Tiergattung (Abb 206).



Abb. 207. Bauer seine Kuh zu Markt treibend. Alexandrinisches Relief. München. Glyptothek. Nach Originalphotographie.

Wir machen hier Halt. Es hat nur eine beschränkte Anzahl von Werken erwähnt werden können, aber der Gang der geistigen Entwickelung wird klar geworden sein. — Nur noch eine Sondergruppe von Werken der hellenistischen Plastik poetischer Richtung müssen wir herausheben, da wir sie örtlich festsetzen können. Es sind die Erzeugnisse der Kunst von Alexandria, der

reichsten und größten Stadt der spätern Griechenwelt.

Neues hat die alexandrinische Kunst besonders im Relief geleistet. Bisher hatte man die Wände der griechischen Häuser mit Stuck und Malerei dekoriert, wobei sich in der Mitte der Wand ein größeres gemaltes Bild befand. Im Orient lernten die Griechen die so viel prächtigere Bekleidung der Wände mit edlem Gestein und Metall kennen und ahmten sie nach. An die Stelle des Mittelbildes trat dabei ein Relief, und damit kamen malerische Elemente in den Reliefstil. Es wird meistens ein landschaftlicher Hintergrund angegeben, aber die Künstler halten darin doch Maß, denn über den ersten Plan gehen sie nicht hinaus, man begnügt sich mit der Andeutung eines Thores, eines Hauses, einiger Bäume u. s. w. Die Figuren werden immer vor eine glatte Fläche z. B. vor eine Mauer gesetzt. Es gibt große Prachtreliefs mit mythologischen Scenen, z. B. die acht großen Reliefs im Palazzo Spada in Rom und zwei im kapitolinischen Museum, und kleine Kabinettbilder mit Genre- und Tierscenen, z. B. in München (Abb. 207). Die Reliefauffassung unterscheidet sich von der sonst üblichen. Es ist nämlich nicht die vordere Fläche als gegebene betrachtet und der Reliefgrund verschieden tief ausgehöhlt, sondern der letztere bildet eine Fläche. Dieses sowie die Feinheit und Zierlichkeit der Arbeit, welche an Goldschmiedekunst erinnert, weisen darauf hin, daß auf die Marmorreliefs Metallvorbilder von Einfluß gewesen sind. Die Tier- und Genrescenen der kleineren Reliefs tragen alle einen ausgesprochen idyllischen Charakter, und das idyllische Genre scheint überhaupt ein Hauptkennzeichen der alexandrinischen Kunst gewesen zu sein. Damit geht ein Naturalismus Hand in Hand, wie er bisher unbekannt war. Zahlreiche kleine Werke in Bronze und Terrakotta, welche alexandrinische Straßenfiguren, u. a. Verkäufer, Nubier, Gaukler u. s. w. darstellen, weisen darauf hin, daß auch größere Figuren wie die alte Hirtin (Abb. 208) und der alte Fischer auf dem Kapitol zur alexandrinischen Kunst gehören. Alle Fältchen der welken und sonnverbrannten Haut, die ganze Charakteristik des Alters ist daran im höchsten Grade naturwirklich, aber der Hauch idyllischer Poesie hebt auch diese Werke aus dem Alltäglichen heraus. Müssen wir nicht auch den gelagerten Nil im Vatikan (Abb. 209) mit den sechzehn kleinen lustigen Knäblein, welche die Ellen des jährlichen Steigens und Fallens des Flusses darstellen sollen, und dem mannigfachen Tierschmuck der Basis, trotz der monumentalen


Abb. 208. Alte Hirtin. Marmor. Rom. Kapitol. Nach Originalphotographie.



Abb. 209. Der Nil. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

Größe ein idyllisches Werk nennen? Es ist die Zeit, in welcher auch in der Dichtkunst das Idyllische herrschte und die Bukoliker auftraten. In diesem idyllischen Element der alexandrinischen Kunst verrinnt freundlich und liebenswürdig der breite Strom verklärender Poesie, der sich von der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts durch das hellenistische Zeitalter ergoß.

C. Das Heroische.

Fast wie eine Unmöglichkeit mutet es uns an, daß die griechische Kunst, nachdem sie unter Phidias und Polyklet ihre erste Höhe erklommen, dann nach einer Cäsur sich unter Skopas, Praxiteles und Lysipp zu einer zweiten Höhe aufgeschwungen hatte und in dem folgenden Jahrhundert auszuklingen schien, nun noch einmal mit Neuschöpfungen hervortritt, welche sich zwar mit den Werken jener ersten Periode nicht messen können, aber immerhin erneutes Zeugnis ablegen von der Vollkraft des griechischen Genius. Durch Alexander war die Welt umgestaltet worden, mächtige Staatengebilde waren entstanden, das griechische Wesen war durch seine Ausbreitung umgestempelt, und der neue Kulturzustand war der Geschichte wieder eine Blüte der Kunst schuldig geworden. Daß der griechische Kunstgeist im stande war, diesen Schuldschein in so edler und glänzender Weise einzulösen, das ringt uns die höchste Bewunderung ab, die wir zu vergeben haben. Wie die nahrungsprossende Erde selbst schien das griechische Volkstum unerschöpflich zu sein, bei neuer Befruchtung durch staatliche Größe eine neue Art von Kunst zu gebären, und erst mit der Eingliederung der hellenischen und hellenistischen Länder in das alles gleich machende römische Weltreich, mit der Unterstellung unter das römische Beamtentum ist die künstlerische Zeugungskraft der Griechen erloschen.

Die neue Blüte knüpfte sich hauptsächlich an zwei Staaten, an das kräftige pergamenische Reich in Kleinasien und an den Freistaat Rhodos, der durch seinen Handel reich geworden war. Aber auch anderwärts sind in diesen Kreis gehörende Kunstwerke entstanden. Jenen Staaten genügte die poetisch-idyllische Kunst nicht; für die erhabenen Götter aber war der Kreis der Darstellung schon früher erschöpft, daher nahm man die Elemente des Heroischen und Historischen, welche schon in Lysipps Schaffen gelegen hatten, auf und bildete sie weiter aus. Wenn solche Aufgaben auch wohl nicht die einzigen dieser Kunstschulen gewesen sind, so waren sie doch das Neue, was sie hervorbrachten, und machten ihren Hauptruhm aus. Auch hierin wirkte das Auftreten Alexanders nach, denn der König hatte sich gern mit Achill verglichen, er führte die Ilias beständig bei sich und hatte auf der Stelle von Troja tagelange Spiele zu Ehren des Heros abgehalten. Die Erscheinung und die Thaten Alexanders selber waren heroisch, und seitdem waren noch manche Großthaten geschehen, die an das Heldenalter der Nation erinnerten. Die poetisch-hellenistische Plastik war in dem Herabziehen des Göttlichen ins Menschliche bis an die äußerste Grenze gegangen, jetzt schlug man den umgekehrten Weg ein: durch Alexander war menschliche Größe aufs neue geweiht worden, und so steigerte man das Menschliche ins Heroische. Schließlich kam es so weit, daß man in der zweiten pergamenischen Kunstschule selbst die Macht der Götter am besten durch eine Auffassung auszudrücken glaubte, welche sich mit derjenigen der Heroen deckte. Dabei ging es, mit wenigen Ausnahmen, die aus unmittelbarem künstlerischem Empfinden geboren sind, ohne Eklekticismus nicht ab, ja es entstanden Kunstwerke, deren größtes Verdienst in der verständigen Benutzung von Vorbildern besteht, und andre, welche sich lediglich durch ihre eingehende anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers auszeichnen. Mögen die Kunstwerke nun historische Gegenstände behandeln, mögen sie eklektisch in dem einen oder dem andern Sinne sein, der Zug nach dem Heroischen geht durch alle hindurch; das Heroische ist an Stelle des früheren Erhabenen getreten und wurde wahrscheinlich oft dafür gehalten.

Die pergamenische Kunst unter Attalos I.

Das Heroische begann mit dem Historischen und knüpfte so in gesunder Weise an die unmittelbare Wirklichkeit an, ja die Spuren des späteren Heroischen sind darin nur insofern enthalten, als sie der Gegenstand von selber mit sich bringt. Diese erste Neuschöpfung war dem pergamenischen Reiche, der Hauptmacht in Kleinasien, vorbehalten. Es war etwas Neues, denn die pergamenischen Gallierdarstellungen unterscheiden sich schon der Aufgabe nach sehr wesentlich von dem Historischen in der Kunst Lysipps. Wieder war es, wie bei der ersten Kunstblüte, eine nationale Großthat, welche den Keim legte. Gallische Völkerscharen waren schon zu Beginn des 3. Jahrhunderts erst in Italien, dann in Griechenland eingebrochen und von den Hellenen nur mit Mühe zurückgeschlagen worden. Dann setzten sie im Jahre 277 nach Kleinasien über und machten sich die dortigen Länder tributpflichtig. Der Held, welcher sie ein für allemale zurückschlug und in feste Wohnsitze in der nach ihnen benannten Landschaft Galatien

zwängte, war Attalos I. von Pergamon, der von 241—197 regierte und diesen kühnen Schlag wahrscheinlich bald nach seinem Regierungsantritt vollführte. Dieser neuen Festigung des Hellenentums gegenüber den Barbaren folgte die Kunst auf dem Fuße. Was sie geschaffen, war ganz anders als die Entwickelung zum Erhabenen, welche nach den Perserkriegen in Athen erwuchs. Nicht mehr ausschließlich wurden die kriegerischen Erfolge symbolisiert in der geistigen und sittlichen Größe der Götter oder in der Darstellung von Kämpfen aus der Heldensage oder in idealer Wiedergabe der wirklichen Ereignisse, sondern mitten in die Wirklichkeit griffen die Künstler und ihr Auftraggeber hinein. Das Barbarenvolk wurde dargestellt, wie es sich den erschreckten Augen der Griechen gezeigt hatte.



Abb. 210. Sterbender Gallier. Originalmarmorwerk. Rom. Kapitol.
Nach Originalphotographie.

König Attalos ließ, wie Plinius berichtet, eine Erzgruppe der Gallierschlacht aufstellen. Ein Stück der Basis dieses Werkes ist gefunden worden, und wir besitzen einige Marmorskulpturen jener Zeit in dem sterbenden Gallier auf dem Kapitol (Abb. 210), in der Gruppe des Galliers, der sein Weib und sich selbst tötet, in der Sammlung Ludovisi (Abb. 211), und in einem Torso in Dresden. In welchem Zusammenhange diese Marmorskulpturen mit der Erzgruppe stehen, wissen wir nicht; soviel aber ist sicher, daß sie Originale jener Kunstschule sind.

Die Aufgabe war, das typische Bildnis eines Volksstammes zu schaffen. Der eklektische Zug tritt in den Gallierdarstellungen so gut wie gar nicht hervor, denn die Bildniskunst, und auch diese Art derselben, muß den Blick in ganz anderer Weise als die Idealkunst auf die Natur richten, unmittelbar empfinden und schaffen; wir bemerken aber diese frische und lebenswarme Empfindung auch in andern pergamenischen Skulpturen; diese Kunst ist

noch aus echt schöpferischem Geist entstanden. Der sterbende Gallier — bis auf Nebensachen unverletzt erhalten — ist vom Feinde an der rechten Brustseite verwundet und auf seinen Schild niedergestürzt, mit letzter Kraftanstrengung sucht er sich noch aufrecht zu halten, aber schon knickt der Arm, auf welchen er sich stützt, ein; sehr bitter sind seine Gefühle, in denen er mit dem Tode ringt; das ist nicht der stille und verklärte Heldentod, den die griechische Kunst bisher dargestellt hatte, sondern hier am Barbaren hat sie gewagt, die ganze düstere Bitternis des körperlich und seelisch schmerzvollen Todes vorzuführen. Damit ergreift sie den Beschauer viel tiefer als früher. Wie ist dieser Gallier geschildert! Mit seinem struppigen, infolge der Behandlung mit einer Salbe in Büscheln zusammenklebenden, tief in den Nacken gewachsenen Haar, dem gallischen Gesichtstypus, der harten, an rauhes Klima gewöhnten Haut und den schwieligen Händen und Füßen. Nicht mehr gilt hier in erster Linie das Gesetz der Schönheit, sondern der naturwahren Charakteristik. Was die Kunst früher einzeln in Bildnisköpfen, wie in dem Demosthenes, gewagt hatte, die vollkommen naturalistische Behandlung, das ist hier auf den ganzen Körper ausgedehnt, aber in einer Weise, daß wir gleichzeitig das edelste Charakterbild des nordischen Barbaren erhalten. Kein schöneres Loblied hätte auf die rauhe und strenge Heldenhaftigkeit, die in ihrer Art ebenso edel und groß ist als die griechische, gesungen werden können. Noch reicher wird sie charakterisiert in der ludovisischen Gruppe. Dem Gallier ist nach seines Volkes Sitte sein Weib in die Schlacht gefolgt, der Ansturm seines Heeres ist zurückgeworfen worden, schon sind die Verfolger ihm nahe, er sieht kein Entrinnen mehr, da zieht er für sein Weib und sich den Tod der Knechtschaft vor. Schon sinkt sie von seinem Schwert durchbohrt an seiner Seite nieder, liebevoll hält er sie noch bis zuletzt mit seiner Linken, indessen er, den Blick halb nach dem Feind zurückgeworfen, das Schwert sich in den Hals stößt, wo er die große



Abb. 211. Gallier, welcher in einer verlorenen Schlacht sein Weib und sich selber tötet. Originalmarmorgruppe. Rom. Palazzo Buoncompagni.

Schlagader treffen muß. Leider ist die Frau an der Vorderseite so überarbeitet, daß wir uns kein Urteil mehr darüber bilden können, wie die pergamenische Kunst den Keltenweibern gerecht wurde. Die Körper sind, wie namentlich an dem sterbenden Gallier und dem fast noch bessern Torso in Dresden zu erkennen ist, mit treffendem Blick für das Große, ohne alles Kleinliche in Einzelheiten gearbeitet, mit wärmster und lebensvollster Charakteristik der Haut. Ein kühnes Gegenbild des in Schlachten und im Kampfe mit den Tieren des Waldes erstarkten Barbaren zu dem edeln, durch beständige Übung in der Palästra geschmeidigten Griechen ist geschaffen worden.

Wir erfahren, daß König Attalos außer der Galliergruppe in Erz, die er in Pergamon aufstellen ließ, vier Gruppen nach Athen weihte, und daß diese auf der Akropolis standen. Es war dargestellt in inhaltlicher Parallele: der Sieg der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, ferner der Sieg des Attalos über die Gallier. Es ist das Verdienst von Brunn, eine Anzahl von Originalfiguren dieses Weihgeschenkes in unsern Museen wiedererkannt zu haben, und zwar drei in Venedig, vier in



Abb. 212. Getötete Amazone. Figur aus dem Weihgeschenk des König Attalos I von Pergamon auf die Akropolis von Athen. Neapel. Museo Nazionale.

Neapel, je eine im Vatikan und in Berlin. Neuerdings ist noch eine weitere Figur in Aix nachgewiesen worden, alle in halber Lebensgröße. Es sind Teile von allen vier Gruppen, aber sonderbarerweise nur Unterliegende darstellend. Es wäre höchst lehrreich, wenn wir über die Aufstellung dieser Gruppen etwas Näheres wüßten, aber leider sind wir darüber ebensowenig unterrichtet, wie überhaupt über die Anordnung größerer Gruppen in der Antike. Die Figuren sind unzweifelhaft die von Attalos nach Athen gestifteten, und doch machen sie nicht den Eindruck von Originalen, ja bei einigen, wie bei der toten Amazone (Abb. 212) scheint es mir nicht zweifelhaft, daß sie Kopien nach Bronze sind. Es ist daher eine sehr ansprechende Vermutung, daß Attalos in Pergamon nicht nur eine Galliergruppe, sondern vier Gruppen des gleichen Inhalts wie die athenischen aufstellen ließ, und daß diese verkleinerte Marmorwiederholungen der pergamenischen Bronzewerke sind. Diese Gruppen zeigen uns, daß auch bei andern als Barbarendarstellungen der pergamenischen Kunst charaktervoller Naturalismus und heroische Auffassung, mehr ausdrucksvolle als schöne Stellungen — man betrachte nur die durch einen heftigen Stoß hintenüber geworfene Amazone — eigen waren.

Dieses und Ähnlichkeiten der Form berechtigen uns, auch den Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (Abb. 213) der pergamenischen Schule zuzuweisen. Es muß ursprünglich eine Gruppe gegeben haben, welche Apoll, der den Befehl zur Schindung seines besiegten Gegners erteilt, den am Baum aufgehängten Marsyas und den das Messer wetzenden Sklaven enthielt, denn diese drei inhaltlich zusammengehörigen Figuren kehren oft an Sarkophagen gemeinsam wieder.



Abb. 213. Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie.

Von dem Marsyas ist uns eine ganze Anzahl von Exemplaren erhalten. Es lassen sich unter ihnen zwei Typen scheiden, einer aus rotem Marmor (schönstes Exemplar im Konservatorenpalast zu Rom), der andre aus weißem (schönste Exemplare im Louvre und Torso in Berlin); ersterer gehört stilistisch mit dem Schleifer der Tribuna zusammen, während der weiße Typus auf ein älteres Original wahrscheinlich ohne Schleifer zurückgeht (Amelung). Auch den tanzenden Satyrn in Villa Borghese müssen wir wohl der pergamenischen Schule zuweisen (Abb. 192). Der sehnige Körper und der Kopf des Waldmenschen sind ganz Charakter, und auch die Stellung ist mehr bezeichnend als schön. Zudem ragt das Werk, selbst



Abb 214. Laokoongruppe. Originalmarmorwerk der Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros. Rom. Belvedere des Vatikan. Nach Originalphotographie.

noch in der übrigens guten Kopie, durch feine malerische Behandlung der Haut hervor. Stilistisch etwas weiter entwickelt als die vorgenannten Werke der pergamenischen Schule ist der Reliefkopf einer Sterbenden in der Sammlung Ludovisi, von Brunn wahrscheinlich unrichtig für Medusa gehalten, und ebenso der Torso einer geschleiften Amazone aus Palazzo Borghese. Diese Werke gehören also wohl in die Zeit zwischen der ersten und der zweiten pergamenischen Kunst. Von pergamenischen Künstlernamen werden uns überliefert: Isigonos (wohl richtiger Epigonos), Phyromachos, Stratonikos und Antigonos.

Die Gruppe des Laokoon und einige andre Werke

Ungefähr zu derselben Zeit, in welcher der kriegerische Erfolg des Attalos die pergamenische Kunst hervorrief, entwickelte sich auch in dem einzigen griechischen Freistaat eine bedeutendere Kunstblüte, auf **Rhodos**. In die reiche Handelsstadt war lysippische Kunst durch Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses, übertragen worden. Schon Lysipp selbst hatte die Statue eines Sonnengottes auf seinem Viergespann für Rhodos geschaffen, 100 andre Kolosse wurden nach dem des Chares dort aufgestellt, eine Anzahl von Inschriften nennt uns viele Künstlernamen: Wir sind über die rhodische Kunst eigentlich nur durch ein einziges Werk näher unterrichtet, durch den Laokoon. Im übrigen wissen wir, daß sie den Zeitraum nach Alexander bis zum Beginn der Kaiserherrschaft ausfüllte. Von Gegenständen werden uns hauptsächlich Bildnisse und Ehrenstatuen, außerdem ein rasender Athamas und ein Herakles bekannt, nur **Philiskos**, der wahrscheinlich in der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. lebte, hat einen größeren Darstellungskreis gehabt: Leto, Artemis, Apoll und die neun Musen. Zu den Künstlern der frühern Zeit und nicht, wie neuerdings aufgestellt ist, erst in das letzte Jahrhundert vor Christus gehören auch die Meister des **Laokoon** (Abb. 214). **Agesandros, Athanodoros und Polydoros**, der erstgenannte wahrscheinlich der Vater der beiden letzteren. Wenige Kunstwerke der Antike sind in so weiten Kreisen bekannt wie der Laokoon, keines hat seit dem Wiedererwachen der Begeisterung für das klassische Altertum im vorigen Jahrhundert eine so umfangreiche Litteratur hervorgerufen und ist von so vornehmen Geistern besprochen worden; Winckelmann hat die Gruppe als das größte Meisterwerk aller Zeiten gepriesen, Lessing hat sie zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über bildende Kunst erlesen. Wir stehen dem Werk heute ganz anders gegenüber, da uns die gesamte Entwickelung der griechischen Kunst erschlossen ist und wir unser Auge an früheren Schöpfungen haben bilden können.

Wie im 4. Jahrhundert nach den malerischen Tändeleien des Pausias und andrer attischer Maler Nikias aufgetreten war mit der Forderung, ernstere und würdigere Gegenstände der Kunst zu wählen, so erschallte der Ruf der pergamenischen Monumentalkunst mit ihrer Darstellung des Historisch-Heroischen mahnend in die hellenistische Epoche, welche sich gar zu sehr in das Poetisch-Träumerische verloren hatte, das von Attika ausgegangen war. Während die furchtbare Wirklichkeit der gallischen Gefahr und deren ruhmreiche Zurückweisung die historische Kunst erzeugt hatten, erlas man zu Rhodos, wo der Anlaß der packenden Gegenwart fehlte, im Laokoon einen heroischen Stoff, um durch einen bedeutenderen Gegenstand der Plastik zu neuer Größe zu verhelfen. Nicht aus unmittelbarem Empfinden also, wie in Pergamon, kam man dazu, sondern durch verstandesmäßige Reflexion, und ebenso ging man verstandesmäßig an die Ausführung. Die Künstler suchten sich vor allem eine andersartige Kenntnis vom menschlichen Körper zu verschaffen, als es bisher der Fall gewesen war. Bisher hatte man sich damit begnügt, den **lebendigen** Körper, sei es in Ruhe, sei es in lebhafter Bewegung zu beobachten und auf diese Weise kennen zu lernen. Die rhodischen Künstler dagegen gingen darüber hinaus und studierten, das beweist der Laokoon schlagend, die Anatomie des Menschen an secierten Leichen. Das Element der Gelehrsamkeit, das in der hellenistischen Zeit überhaupt eine so große Rolle spielte — ist doch Alexandria dafür ein Musterbild für alle Zeiten —, trat nun auch in die Kunst ein. Die erworbenen anatomischen Kenntnisse nutzten die Künstler in ihren Werken einseitig aus, indem sie wie am Körper des Laokoon alles das, was in Wirklichkeit die einzelnen Muskeln für das Auge halb verhüllt, fortließen. Die Meister des Laokoon haben den Körpern alles genommen, was zwischen der Haut und den Muskeln liegt, das

Fett und andres ausgleichendes Gewebe, und die Haut in engem Anschluß direkt über die Muskeln gezogen, dazu namentlich den Körper des Vaters, unter dem Einfluß eines tödlichen Schlangenbisses, dessen Schmerz ihn durchzuckt, in eine Stellung gebracht, in welcher möglichst viel von der Muskulatur an der Oberfläche sichtbar werden mußte. Damit haben wir das künstlerische Geheimnis der Laokoongruppe. Die vielumstrittenen Worte des Plinius, daß die Künstler die Gruppe de consilii sententia gemacht hätten, sind richtig zu übersetzen „nach dem Entscheid ihrer Beratung"; der römische Schriftsteller hat das sicher irgendwoher abgeschrieben, und es liegt eine sehr feine Kritik darin verborgen, denn nicht aus der schöpferischen Glut der Phantasie eines Künstlers ist das Werk wie mit Naturgewalt geboren, sondern drei Männer sind zusammengekommen und haben in langen Beratungen die Gruppe in allen Einzelheiten festgestellt, ehe sie an die Arbeit gingen, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß einer von ihnen die erste grundlegende Idee gehabt hat. Das Leitmotiv der Gruppe ist körperliche Qual, welche in Leib und Kopf eines vollreifen Mannes ein unerhörtes Spiel der Muskeln hervorbringt. Deshalb haben sich die Knaben in ihrem Größenverhältnisse dem Vater so stark unterordnen müssen. Aber auch wenigstens der ältere Sohn ist herangezogen, um die anatomischen Kenntnisse der Künstler ins hellste Licht zu setzen, wohl deshalb ist sein Körper wie der eines Erwachsenen und nicht wie der eines Knaben gebildet. Um die Körper möglichst hervortreten zu lassen, sind die Köpfe bei allen dreien unverhältnismäßig klein, noch den Traditionen des Lysipp folgend. Die lysippische Schule mit ihrer Betonung des körperlichen Lebens ist es überhaupt, welche zu dieser Kunstart geführt hat.

Somit haben wir den richtigen Ausgangspunkt für die Betrachtung der Gruppe gefunden, und der wird unsre Bewunderung für das Werk nicht herabstimmen, sondern erhöhen, denn die Künstler haben dieses Motiv mit der größten künstlerischen Weisheit zu umkleiden verstanden. Das wahre Künstlertum pulsierte in jener Zeit noch so stark, daß nicht ein nüchternes akademisches Gebilde zustande gekommen ist, sondern ein tief ergreifendes Gemälde vom Untergang blühenden Menschenlebens.

Man kann es in einem gewissen Sinne als Mißgriff bezeichnen, daß die Künstler diesen Gegenstand überhaupt gewählt haben, denn sie konnten nur die gräßliche Katastrophe selbst darstellen, nicht aber auch ihre sittliche Begründung. Wir müssen jedoch voraussetzen, daß die Sage dem damaligen Publikum durchaus geläufig war, und zwar nicht diejenige Form, welche wir kennen und die aus Virgil stammt. Virgil schöpfte aus Euphorion von Chalkis, dem Bibliothekar von Antiochia zur Zeit Antiochos des Großen (224—178). Wie diese Dichter die Sage verwerten, ist sie geradezu unsittlich, da Laokoon infolge einer berechtigten und wohlgemeinten Warnung untergeht. Mehrfache Anzeichen lassen, wie wir sehen werden, mit Bestimmtheit darauf schließen, daß den Bildhauern nicht diese Form der Sage vorgeschwebt hat, sondern eine ältere. Dadurch wird es auch wahrscheinlich, daß die Gruppe vor dem Bekanntwerden des Gedichtes von Euphorion entstanden ist. Die ältere Sage weiß von einem Zusammenhang zwischen Laokoons Warnung vor dem hölzernen Pferd und seinem Untergang noch nichts, sondern sie läßt Laokoon, der Priester des Apoll und nicht des Poseidon ist, die heilige Stätte des Tempels durch Sinnenlust entweihen. Dafür straft ihn der Gott, indem er zwei Schlangen sendet, die ihn und seine Söhne, die Frucht seiner Sünde, töten. Dieser sittliche Hintergrund ist im Kunstwerk dadurch angedeutet, daß Laokoon auf einen Altar niedergesunken ist, der wahrscheinlich vor dem Tempel des Apoll stehend gedacht werden muß. Auch der ältern Sage gegenüber sind die Künstler nicht wahllos verfahren, sondern sie erinnern wenigstens an diejenige Version, welche den einen Sohn entkommen läßt, indem sie die Möglichkeit dafür in ihrem Werk offen lassen; und das aus richtigem künstlerischem Takt, denn nur so erhält die Gruppe dramatische Spannung; gleichzeitig haben sie den Vorteil in diesem Sohn den seelischen Schmerz um den Untergang des Vaters ausdrücken zu können, während die andern beiden Personen, die schon den tödlichen Biß empfangen haben, nur noch den körperlichen Schmerz fühlen. Dieser durchzuckt den mächtigen Körper des Laokoon in allen Fasern und ruft die konvulsivische Bewegung hervor. Unwillkürlich zieht er dabei die Luft und damit den Unterleib ein, so daß er weder schreien noch stöhnen kann, wie man früher annahm, sondern gerade den Augenblick höchster Qual erlebt, in dem der Schmerz noch nicht die Erleichterung im Schrei gefunden hat. Diese Einheitlichkeit des Motivs in der Hauptfigur ist einer der größten Vorzüge des Werkes.

Wohl ist die Linienführung der Gruppe und die Modellierung im Körper des Laokoon höchst unruhig, aber andererseits ist das Werk aufs klarste und schärfste gegliedert. Es besitzt in dem Vater ein dominierendes Mittelstück, und dieses wieder ist in der Disposition des Torso und der Glieder, in der Zusammenfassung und Sonderung der Muskeln des Rumpfes mit feinstem künstlerischem Takt nach großen Gesichtspunkten angeordnet. Aufs äußerste steigert sich die Unruhe im Kopf des Laokoon, fast unerträglich ist das Gesicht von dem Ausdruck des Schmerzes zerrissen und von Haar und Bart wild umflattert, aber auch da hat der Künstler durch die Wucht des Schmerzes eine einheitliche und feste Grundlage geschaffen. Die ganze Gruppe ist, um einen Vergleich Goethes weiter auszuführen, wie eine große Meereswelle, welche auf ihrem Rücken wieder zahlreiche kleinere Wellen enthält und deren unruhige Bewegung in dem überschlagenden Schaumkamm kulminiert, die aber dabei doch ihre große Form behält. (Vergl. Pergamenische Kunst unter Eumenes II., Seite 274.) Wenn man der Gruppe gerecht werden will, muß man sagen: der Laokoon ist zwar nicht ein Werk unmittelbar schaffender Phantasie, aber auch nicht aus kühler verstandesmäßiger Berechnung entstanden, sondern ein edles Produkt künstlerischer Weisheit. Glückliches Zeitalter, in welchem selbst die akademische Kunst ein solches Werk hervorgebracht hat, ein Werk, welches von den höchsten Leistungen der Antike weit absteht und doch die Bewunderung eines Winckelmann und Lessing vollauf verdient!

Die akademische Richtung, welche im Laokoon angeschlagen ist, findet sich in einer Anzahl von Kunstwerken, welche unter sich stilistisch zum Teil weit auseinander liegen, und die vielleicht auch in Zeit und Ort weit voneinander getrennt sind. Es ist aber gerade ein Kennzeichen akademischer Kunst, daß ihre Vorbilder und ihre Auffassung in verschiedenen Individuen oder Schulen verschieden sind. Wie weit stehen z. B. die Gemälde eines Caravaggio von denen eines Guido Reni ab, und doch sind diese Zeitgenossen beide Eklektiker.

Wie der Laokoon ist der borghesische Fechter im Louvre (Abb. 215) virtuos im Anatomischen, aber er geht über den Laokoon weit hinaus, denn dort gebrauchte der Künstler nicht nur den Vorwand eines heroischen Gegenstandes, sondern wußte die heroische Auffassung auch voll herauszubringen, so daß sie das technisch Virtuose edel umkleidet; im borghesischen Fechter dagegen ist davon nicht mehr die Rede; man kann der Figur keinen mythischen oder Heroennamen geben, sie will weiter nichts sein als ein nackter Krieger, der sich gegen einen höher befindlichen Feind mit dem Schilde deckt und mit der Rechten zum Stoß ausholt, ja man glaubt voraussetzen zu dürfen, daß dieser Gegner niemals wirklich ausgeführt worden ist, sondern immer nur in Gedanken bestanden hat, daß also das Werk nichts weiter als eine Aktstudie sein wollte. Entgegen der Ansicht, daß die laut Inschrift am Stamm von Agasias, des Dositheos Sohn, aus Ephesos, gearbeitete Figur Original sei, glaube ich in ihr eine Kopie nach Bronze erkennen zu müssen. Schon die plumpe Anbringung des stützenden Baumstammes ist bei einem griechischen Originalwerk unerhört und ohne jede Parallele, ferner würde jeder Muskel erst durch das Glanzlicht der Bronze zu seiner wahren Wirkung kommen, ganz besonders spricht sich der Bronzecharakter aus in der Muskulatur am Knie, deren Detaillierung im Marmor fast unerträglich wirkt, während sie in Bronze mehr verschwinden würde, und in den hoch aufliegenden Adern, die in Bronze nur in dieser Form zur Geltung kommen könnten, während sie in Marmor unnatürlich erscheinen. Die Bronzierung eines Gypsabgusses der Statue würde die Richtigkeit des Gesagten erweisen. Dazu kommt, wie ich schon bei dem Torso vom Belvedere betont habe, daß wir in fast allen übrigen Fällen einer derartigen Künstlerbezeichnung wie hier wissen, daß der Name der des Kopisten ist. Damit wären wir mit der Figur nicht auf das erste Jahrhundert v. Chr. beschränkt, zu dessen Beginn Agasias wahrscheinlich gelebt hat, sondern können das Original weiter hinaufrücken in das zweite Jahrhundert. Daraus, daß das Original von Bronze war, erklärt sich auch die kühle Nüchternheit der plastischen Form, deren präcise Umschreibung in jenem Material viel weniger auffiel und dafür berechnet war. Die Meisterschaft in der Kenntnis und Wiedergabe des nackten Körpers haben die Figur als Muster zum Studium der plastischen



Abb. 215. Der sogenannte borghesische Fechter. Marmor. Paris. Louvre.

Anatomie gebrauchen lassen; der rein künstlerische Wert dieser ins Extrem entgegengesetzter Bewegungen gereckten menschlichen Gestalt ist gering.

Eine ganz andre Art akademischer Kunst tritt uns in den Dioskuren von Monte Cavallo in Rom entgegen. Diese berühmten Kolosse der pferdebändigenden Zeussöhne haben sich schon die verschiedensten Einreihungen in die kunstgeschichtliche Entwickelung müssen gefallen lassen, ja man ist neuerdings so weit gegangen, den modernen Inschriften, die Phidias und Praxiteles als die Künstler nennen, Glauben zu schenken, wobei man an den älteren Praxiteles dachte. Der Kern der Beobachtung ist richtig, daß die beiden Götterjünglinge und ihre Tiere lebhaft an einige Gestalten im Parthenonfries erinnern, und daß eine hohe Auffassung sie beherrscht. Konnte doch Burckhardt von ihnen sagen:

„Ihre monumentale Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Tier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht." Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die beiden wahrscheinlich bronzenen Originale mit Löschcke in das akademisierende 2. Jahrhundert v. Chr. setzen. Die Künstler wollten groß und monumental sein, vermochten es aber aus eigenen Kräften nicht mehr, daher entlehnten sie ihre Motive von Kunstwerken der großen Epoche. Auch früher waren die Motive von den Künstlern meistens nicht neu erfunden, sondern knüpften an eine lange Entwickelungsreihe an. Aber in ganz andrer Art; denn da lebten diese Motive, sie waren dem Künstler immer gegenwärtig, er hatte sie mit seinem Geist so vollständig durchdrungen, daß er sie freischaffend aufs neue aus sich gebären konnte; die Künstler der Dioskuren dagegen griffen über weite Zeiträume zurück und ahmten vorhandene Werke künstlich nach, sie für ihren Zweck umändernd. — Ganz derselbe Vorgang hat bei einer der berühmtesten Statuen des Altertums stattgefunden, der **Aphrodite von Melos** (**Venus von Milo**), die im Jahre 1820 auf der Insel Melos gefunden wurde in den Resten eines Gebäudes, das wahrscheinlich ein Gymnasion war (Abb 216). Das Hauptmotiv ist von der Aphrodite von Capua entlehnt (s. S. 218), dazu hat der Künstler aus eigenen Mitteln die stolze und königliche Haltung des Kopfes gethan, dem er möglichst monumentale Züge verliehen hat, weil er ein groß wirkendes Bild hervorbringen wollte. Während der Künstler der Aphrodite von Capua die Entblößung des Oberkörpers sorgfältig motiviert hatte, ist der Künstler hier bei der Entlehnung willkürlich und ohne Beziehung zum Grundgedanken verfahren. Daß es gar nicht gelingen will, eine befriedigende Ergänzung zu finden, hat seinen Grund auch in dieser Willkür, weil man dabei alles voraussetzen kann. Wahrscheinlich hat neben der Göttin ein Pilaster gestanden, da das jetzt verschwundene, aber wohl zweifellos ursprünglich zugehörige Basisstück ein viereckiges Loch aufwies; wie hoch dieser Pilaster gewesen ist, und ob die Göttin sich entweder direkt oder vermittelst eines Zwischengliedes mit dem erhobenen linken Arm auf ihn stützte, wissen wir nicht. Die ganze Auffassung widerspricht den übrigen uns bekannten Aphroditebildungen, sie ist aus einer außerhalb des Gegenstandes liegenden Forderung der nach



Abb. 216. Aphrodite von Melos. Paris. Louvre.

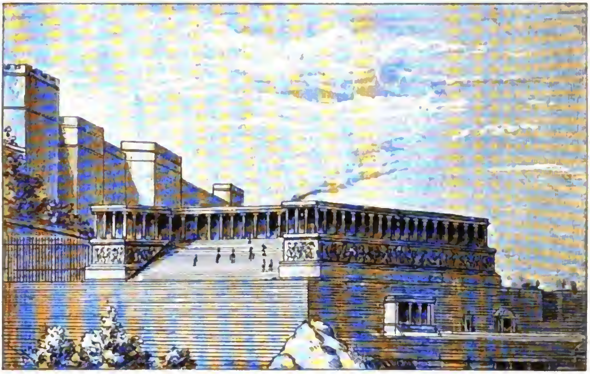


Abb. 217. Altarbau des Zeus Retter zu Pergamon. Rekonstruktion.

dem Erhabenen strebenden Kunst entstanden und war überhaupt nur in einer Zeit möglich, in der sich die Reinheit der Göttertypen verwischt hatte. Vielleicht erinnerte der Künstler sich auch der Aphrodite Urania. Diese war aber seit der Zeit des strengen Stils von der Kunst aufgegeben worden und jedenfalls ein Wesen ganz andrer Art, stets ganz bekleidet, während die Venus von Milo aus dem sinnlichen Aphroditetypus des 4. Jahrhunderts hergeleitet ist. Der Künstler des Werkes war nach der Inschrift Alex- oder Agesandros des Menides Sohn von Antiocheia am Maeander und gehörte nach den Buchstabenformen der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. an. Wie beim Laokoon ist es ihm gelungen, die akademische Entstehung vergessen zu machen und ein erhabenes Idealbild zu schaffen. Überaus fest und kräftig, vornehm und edel sind die Formen des Oberkörpers und des Kopfes. Wir übersehen darüber den Mangel feineren Lebens in der äußeren Erscheinung des Körpers und geben uns mit der Bildung in großen Zügen zufrieden; man beachte z. B. die unindividuelle aber mächtige Bildung der Brust. Ja gerade durch dieses Abstrakte, das am auffälligsten sich im Kopfe bemerkbar macht, hat der Künstler den gewünschten Eindruck erreicht, und mit Recht nennt man das Werk: die hohe Frau von Milo.

Die pergamenische Kunst unter Eumenes II.

Die besten Werke der akademischen Richtung, welche wir bisher betrachtet haben, hatten auch das Hauptprinzip der antiken Kunst, Sparsamkeit in den Effekten, wieder aufleben lassen, nachdem in manchen andern Werken der hellenistischen Plastik das Detail schon angefangen hatte zu überwuchern; ja selbst im Laokoon, welcher doch durch die Fülle der Einzelheiten glänzt, lassen der große einheitliche Wurf, die weise Disposition, das Aufgeben der ausgleichenden Gewebe unter der Haut das Werk knapp und präcise erscheinen. Gerade dieses Zusammenfassen in große Formen und Partien, das Verzichten auf naturalistische Individualisierung war in der Venus von Milo ein Hauptcharakterzug und bringt das Heroische der ganzen Richtung hervor, für die in gewissem Sinne die Idealkunst des 5. Jahrhunderts vorbildlich war. Um so mehr mußte es überraschen, daß die deutschen



Abb. 218. Zeus und Athena im Gigantenkampf. Vom Fries am großen Zeusaltar zu Pergamon. Berlin. Königliches Museum. Nach Gips.

Ausgrabungen zu Pergamon in den siebziger Jahren Skulpturen aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts zu Tage förderten, welche eine ganz andre Kunstrichtung zeigen. Es ist der große **Fries vom Altarbau des Zeus Retter**, der unter Eumenes II. errichtet war. Dieser König, welcher von 196—157 regierte, schmückte seine Stadt mit Prachtbauten, deren Reste die Ausgrabungen ans Licht gebracht haben. Etwas unterhalb der Akropolis der auf einem ziemlich schroffen Bergeshange liegenden Stadt war der aus zwei übereinander befindlichen Terrassen bestehende Markt, und auf der obern Terrasse ließ Eumenes dem Zeus einen gewaltigen 37,70 × 34,60 m in der Grundfläche messenden Altarbau errichten (Abb. 217). Solche Bauten sind eine Erfindung der hellenistischen Epoche, die größten der Art sollen zu Parion und zu Syrakus gewesen sein. Der Zeusaltar zu Pergamon, wahrscheinlich zwischen 180 und 170 errichtet, bestand aus einem mächtigen Unterbau, zu dessen Plattform eine fast die ganze Breite einnehmende Treppe von vierundzwanzig Stufen hinaufführte. Um die Plattform zog sich an drei Seiten eine jonische Säulenhalle herum, die in der Vorderfront zu beiden Seiten der Treppe je vier Säulen hatte. In der Mitte stand der eigentliche Altar. Die nach innen gekehrten Wände der Säulenhalle waren mit einem 1,74 m hohen Fries geschmückt, welcher die Lokalsage von Telephos behandelte. Etwa die Hälfte der Platten ist erhalten, sie zeigen einen malerischen Reliefstil, welcher dem der alexandrinischen Reliefs nahe verwandt ist. Den Hauptschmuck des Bauwerkes aber bildete ein riesiger 2,75 m hoher Fries, der die obere Hälfte des Unterbaus einnahm und sich mit Ausnahme der Treppe rings herumzog, auch die Treppenwangen noch schmückend. Er stellte den Kampf der Giganten gegen die Götter dar. Die wieder aufgefundenen Teile befinden sich im Museum zu Berlin.

Auch dieses Werk ist eklektisch, indem es an vielen Stellen berühmte Figuren oder Motive der früheren Kunst in der bei den Dioskuren von Monte Cavallo angegebenen Weise wiederholt. So ist die gewaltige Hauptgruppe des Zeus und der Athena im Gigantenkampf (Abb. 218) in ihren beiden Göttergestalten der Mittelgruppe des hinteren Giebelfeldes vom Parthenon nachgebildet (Löschcke), eine Ähnlichkeit, welche um so schlagender wird, als wir uns hinter den beiden Göttern ihre wartenden Gespanne zu denken haben, da sie wie alle übrigen Götter wahrscheinlich in den Kampf gefahren sind. Der Apoll erinnert an den Apoll vom Belvedere; ein zu seinen Füßen niedergesunkener Gigant an den sterbenden Gallier; ein Gigant, der den Pferden des Helios in die Zügel fällt, an eine Figur vom Parthenonfries u. s. w. Andre wenden geläufige Motive der griechischen Plastik an. Diese Entlehnungen sind aber der einzige Vergleichspunkt mit den früher genannten Werken akademischer Richtung; im übrigen stellt der Fries eine vollständige Umkehrung der antiken Kunstgesetze dar, in ihm tritt uns die **antike Barockkunst** entgegen. Nicht wie bei früheren Reliefs binden sich die Künstler an einen fest begrenzten Raum, oder suchen die Komposition in sich zu gliedern und den Anforderungen des Reliefstils unterzuordnen, sondern ununterbrochen zieht sich der Fries selbst um die Ecken herum, sie möglichst verkleidend; einzelne Köpfe ragen über die obere Begrenzung des Reliefstreifens hinaus und treten vor das Gesims; ferner suchen die Künstler den Anschein zu erwecken, als wären sie nach der Tiefe zu unbeschränkt: sie entziehen den Reliefgrund möglichst dem Auge oder benutzen ihn als ideales Bindeglied, indem sie Körperteile darin verschwinden und an einer benachbarten Stelle wieder auftauchen lassen. Auch die vordere ideale Reliefsfläche, die bisher immer festgehalten war, kennen sie nicht mehr und einzelne Glieder ragen oft weit vor. An den Treppenwangen schlägt die Darstellung dem bisherigen Prinzip des Anschlusses an den gegebenen Raum ins Gesicht und sucht der Umrahmung möglichst zu widersprechen, so sehr, daß die Stufen Ecken aus den Körpern herausschneiden, alles um die körperhafte Wirkung der Gestalten zu steigern. Diese selbst sind wild durch-



Abb. 219. Der farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel: Museo Nazionale.
Nach Gips.

einander geworfen, wie ein Sturmwind jagt der Kampf durch das Ganze hin. Auch im Geistigen ist eine völlige Auflösung eingetreten, indem die Götter ihre individuelle Charakteristik verloren haben. Um den langen Fries mit seinem dichten Gedränge zu füllen, hat auch eine Unzahl niederer göttlicher Wesen müssen aufgeboten werden; vielfach sind den Göttern ihre Attribute genommen oder, wenn diese Waffen waren, auch andern Gottheiten in die Hand gegeben. Ja sogar ihre Göttlichkeit haben sie eingebüßt und sind nicht anders als die ganz menschlichen unter den Giganten aufgefaßt. Die heftige Bewegung des Apoll hat nichts mehr von dem erhaben Göttlichen, welches selbst die flaue Kopie im Apoll vom Belvedere noch auszeichnet; weil wir die aufs äußerste gespannte Kraft des Zeus vor uns sehen, glauben wir nicht mehr an eine höhere, die über Menschenmaß hinaus geht. Der reicheren Wirkung zu Liebe kämpfen selbst die heiligen Tiere der Götter, oft vervielfältigt, mit: die Adler des Zeus, die Schlange der Athena, der Panther des Dionysos. Das nimmt ihnen wieder einen Teil ihrer Würde. Durch dieses Herabdrücken der Götter wird der Kampf um so wilder, da sie nicht mehr von vornherein überlegen sind, und die Woge des Kampfes wird um so gleichmäßiger auf der ganzen Linie. Der künstlerische Wechsel ist dafür aus dem Innerlichen in das Äußere verlegt. Dazu waren vor allem die phantastischen Söhne der Erdgöttin, die Giganten, geeignet. Sie sind in größter Verschiedenartigkeit charakterisiert, entweder als ganz menschliche Wesen

oder mit Schlangenbeinen oder auch als Mischwesen aus Löwe oder Büffel, Mensch und Schlange, oft mit großen Flügeln versehen. Ihre Bildung ist aber mehr dekorativ als organisch, und damit haben wir das herrschende Wort ausgesprochen: das Werk ist in erster Linie ein großes Dekorationsstück. Auf alle dekorativen Elemente ist der größte Nachdruck gelegt. In staunenswertem Fleiß sind die Federn der Flügel, die Schlangenschuppen, die Haare und alle andern Nebendinge ausgeführt, vieles, was sonst nur durch Malerei ausgedrückt wurde, ist hier der reicheren Wirkung zu Liebe plastisch herausgearbeitet, obgleich das ganze Werk außerdem noch bemalt war. Aber wo es wahrhaft darauf ankommt, da ist die Formgebung höchst nachlässig. Richten wir nur einen Blick auf den Giganten, welchen Athena niedergeworfen hat und an den Haaren zerrt. Er hat fast dieselbe Stellung wie der Laokoon. Die künstlerische Ausführung seines Körpers aber ist das gerade Gegenbild, und ein Vergleich zwischen beiden ist nicht das geringste Mittel, um uns zur wahren Wertschätzung des Laokoon zu verhelfen. Der Künstler des Giganten kann sich mit der gelehrten anatomischen Kenntnis der Laokoonkünstler nicht im entferntesten messen. Letztere haben sich den Mechanismus des menschlichen Körpers bis ins einzelnste klar gemacht; sie haben sich den Körper des Laokoon zuerst in Ruhe vorgestellt und ihn dann unter der Herrschaft eines einzigen Motivs in die entsprechende Lage gebracht, wobei sich alle Teile nach ihrer gesetzmäßigen Bildung und ihrem organischen Zusammenhang gegeneinander verschoben haben. Ganz anders bei dem Giganten. Auf gut Glück hat der Künstler Muskelberge und tiefe Einschnitte nebeneinander gesetzt, wie es am meisten Effekt macht. Wenn dieser Körper in die normale Lage gebracht werden sollte, würde er in allen Fugen krachen und auseinander fallen. Beim Laokoon ist der Körper organisch bis in die innersten Teile, bis auf das Knochengerüst, der des Giganten ist nur auf die oberflächlichste Wirkung hin gearbeitet, und dasselbe gilt von allen andern Gestalten. Da also der Laokoon ein so viel gediegeneres Kunstprinzip offenbart, erscheint es nicht zweifelhaft, daß er ziemlich viel früher anzusetzen ist als die pergamenische Gigantomachie. Dagegen ist der Fries dem Laokoon in einem andern Punkt überlegen, in der lebenswarmen Bildung der Oberfläche der Haut, und das ist es, was manche verleitet hat, ihm den Vorzug vor jenem zu geben. Dieses unmittelbare Lebensgefühl ist das schöne Erbstück von der ersten pergamenischen Kunst. Damit hängt auch die sozusagen stürmische Schöpferkraft zusammen, welche das ganze Werk durchrauscht, denn wenn auch die Motive und Gestalten vielfach anderswoher entlehnt sind, ihre Verwertung und Zusammenstellung ist ganz originell, und in der ganzen Ausdehnung des Frieses ermattet das dekorativ großartige Talent des Künstlers keinen Augenblick. Ein feiner künstlerischer Takt zeigt sich darin, daß die Arbeit in diesem Fries im allgemeinen auf die durch die Anbringung erforderte Fernwirkung berechnet ist, während die Ausführung des kleineren Frieses mit der Telephossage die notwendige Nahwirkung berücksichtigt.

Dem großen pergamenischen Fries nahe verwandt sind Fragmente eines Relieffrieses von Priene.

Eine große Anzahl von Bildhauern hat an dem pergamenischen Friese gearbeitet, wie die Namensbeischriften beweisen, wahrscheinlich auch die beiden Künstler des farnesischen Stiers (Abb. 219), Apollonios und Tauriskos aus Tralles. Diese Gruppe zeigt Dirke, die Verfolgerin der Antiope, wie sie von den Söhnen der letzteren, Zethos und Amphion, an einen wilden Stier gefesselt wird, um zu Tode geschleift zu werden, in derselben Todesart, die sie der Antiope zugedacht hatte. (Nach einer Tragödie des Euripides.) Leider war die Gruppe bei ihrer Auffindung in Rom so zerstört, daß sie durch die Wiederherstellung halb modern geworden ist. Nach richtiger Ergänzung ist Dirke mit dem Strick bereits unter der Brust umwunden, Zethos hat sie mit der Linken am Haar gefaßt und zu sich gezogen, wobei ihr Oberkörper mehr ins Profil gedreht wird. Bevor die Gruppe

nach Rom in den Besitz des Asinius Pollio kam, war sie in Rhodos aufgestellt, und das ist der Hauptgrund, weshalb man die Künstler der rhodischen Schule zugerechnet hat. Aber einerseits ist die schlecht gearbeitete Gruppe nicht das Original, andererseits hat sie mit dem Laokoon keine weiteren Berührungspunkte, als daß in beiden eine gräßliche Schlußkatastrophe dargestellt ist; jedoch ganz dasselbe läßt sich auch von der pergamenischen Gigantomachie sagen, und wie diese ist die Gruppe des Stiers von der Formgebung des Laokoon weit entfernt, allerdings auch nicht mit der Gigantomachie verwandt. Die Gruppe ist frei malerisch, ja durch die Lostrennung der in unsrer Abbildung nicht sichtbaren Antiope sogar locker gefügt, auf die Betrachtung von allen Seiten berechnet, wenn sie auch eine Hauptansicht von der linken Vorderecke aus hat (siehe Abb.), während beim Laokoon in durchdringender Berechnung alles ineinander greift und die Gruppe wie ein Hochrelief komponiert ist. Beim farnesischen Stier ist reiche landschaftliche Schilderung und viel Nebenwerk, während beim Laokoon äußerste Sparsamkeit in dieser Beziehung herrscht. Jedenfalls war letzterer zur Aufstellung in Verbindung mit Architektur, der Stier aber als Gartengruppe, wahrscheinlich auf einer Anhöhe, bestimmt. Das meiste, was die Gruppe vom Laokoon scheidet, verbindet sie mit der pergamenischen Gigantomachie: die wilde regellose Kampfscene, die malerische Auffassung, die ausführliche Schilderung des Details. Daß ihre scharfe und knappe Formgebung in der pergamenischen Gigantomachie nicht wiederkehrt, ist wohl daraus zu erklären, daß die beiden Künstler dort unter einer höheren Leitung arbeiteten, der sie sich unterordnen mußten.

Mit den Werken der zweiten pergamenischen Plastik klingt die griechische Kunst in einem rauschenden Fortissimo tempestuoso aus. Die Eigenart ihrer Schöpfungen war damit zu Ende, wenn ihre Ausübung auch nicht aufgehört hat. Im Osten der griechischen Welt, in Kleinasien, war die hellenische Kunst zuerst aufgestiegen. Auf der Höhe ihrer Entwickelung leuchtete sie über dem Mutterlande, wie die Sonne am Mittag hoch am Himmel steht und ein ruhiges, gleichmäßiges und strahlendes Licht nach allen Seiten verbreitet. Dann wendete sie sich im poetisch-hellenistischen Zeitalter in rückläufiger Bewegung wieder nach Asien. Im übrigen aber glich sie der Nachmittagssonne und lächelte milde und heiter über der hellenistischen Welt. Am Abend brach sie in der rhodisch-pergamenischen Kunst wie die Sonne im Verscheiden noch einmal durch trennende Dünste kräftig hindurch, mit überraschenden pomphaften Effekten, wie die roten Strahlen des untergehenden Tagesgestirns zwischen den Wolken hervorschießen und diese in reichen Farben malen. Durch die hohe Energie, mit welcher die griechische Kunst im Absterben sich noch einmal aufraffte, bewies sie, welcher Art sie war, und welch gewaltiges Leben in ihr pulsiert hatte.

Anhang.

Archaistische Plastik.

Während der ganzen Antike, seit der Zeit, in welcher die Kunst ihre Vollendung erreicht hatte, also seit der Mitte des 5. Jahrhunderts bis zu Ende der Kaiserzeit, lebte die archaische Kunstform nach. In vielen Tempeln blieben die Götterbilder, welche während der archaischen Epoche verfertigt waren, Generationen, ja Jahrhunderte lang bestehen, wie uns die Vasenbilder lehren, viele von ihnen erlangten den Ruf großer Heiligkeit, deshalb begann man allmählich die altertümliche Form an sich als etwas Geweihtes, Heiliges anzusehen. Auch leistete diesem Gedanken die Anspruchslosigkeit der unbehilflichen Formen Vorschub, unter der man sich leichter etwas nur in der Idee bestehendes Göttliches vorstellen konnte als unter der vollendeten menschengleichen Form der reifen Kunst. Daneben wurden neue Götterbilder verfertigt in den jeweilig herrschenden Stilformen, aber auch manche altertümlichen Formen nachgeahmt, sei es um für einen neuen Tempel ein Bild zu schaffen, sei es um ein zerfallenes altes Götterbild zu ersetzen. So knüpft die archaisierende oder archaistische Kunst direkt an die archaische an. Als zweiter Grund für die Entstehung altertümelnder Werke gilt ein Modegeschmack, wie er z. B. unter Kaiser Hadrian herrschte. Auch sind solche Skulpturen vielfach zu dekorativen Zwecken benutzt worden, weil ihre zierliche Einzelausführung sie dazu geeignet machte. Altertümlich ist in den archaistischen Werken der ganze Grundcharakter: die Stellung und Haltung, vor allem die Gewandung, die Anordnung des Haares; nur im einzelnen verraten die Künstler ihre Kenntnis der freien Form, namentlich in der Bildung der nackten Teile und im Beiwerk. Aber auch das Altertümliche ist meist auf den ersten Blick als nicht echt kenntlich: die Figuren treten nicht mit den ganzen Fußsohlen auf wie in der archaischen Zeit, sondern erheben sich gerade im Gegenteil meist bis auf die Fußspitzen, so daß ihr Schritt tänzelnd wird, die Gewandung ist steifer und hölzerner als bei echten alten Arbeiten und dabei doch auch wieder raffiniert. Nur bei einigen uns erhaltenen Werken wird es uns schwer zu bestimmen, ob sie der archaischen oder archaistischen Kunst zuzuweisen sind, und diese sind wahrscheinlich auf der Grenze entstanden, bei welcher die eine aufhörte und die andre begann. Ein solches Werk sind zwei Relieffragmente an einem kleinen Altar in Athen, das eine den widdertragenden Hermes, das andre ein weibliches Wesen darstellend. Ein bald nach der Vollendung der Kunst entstandenes Werk ist die Münchener Artemis (vergl. S. 167). Ein Athenatorso in Dresden ist vielleicht eine Nachbildung der Athena Polias im Erechtheion zu Athen. Besonders häufig sind archaistische Reliefs. Eines der berühmtesten, das in mehreren, untereinander etwas verschiedenen Wiederholungen auf uns gekommen ist, stellt Apoll mit der Kithar im Arm dar, entweder allein oder begleitet von seiner Mutter, Schwester und Nike, welch letztere dem Gott ein Trankopfer darbringt, indem sie in eine Schale einschenkt, wodurch der Sieg des Kitharöden, der das Relief geweiht hat, versinnlicht wird. Die außerordentliche Anmut der Nike macht den Ruhm dieses Werkes begreiflich. Ein sehr stark ergänztes archaistisches Werk ist der sogenannte Zwölfgötter-Altar, eine Dreifußbasis im Louvre. Eine andre kleinere Dreifußbasis befindet sich in Dresden, ihre zierlich gezeichneten Reliefiguren stellen an der Vorderseite den Kampf zwischen Herakles und Apoll um den Dreifuß dar, an den beiden Nebenseiten die Weihung eines Dreifußes und einer Fackel. Dreifüße waren Siegespreise, und man hat den Scenen die sinnige Deutung gegeben, daß der Stifter, der auf dieser Basis den in einem Wettkampf gewonnenen Dreifuß aufstellte, mit der erstgenannten Scene diesen Kampf symbolisieren wollte, während die zweite die Weihung des Preises bedeutet und die dritte die Weihung der Fackel, mit welcher der Sieg gewonnen wurde, so daß der Wettkampf also ein Fackellauf gewesen wäre.



Abb. 220. Akanthusornament von einem auf dem Trajansforum gefundenen Fries.

Die römische Kunst.

Während griechisches Geistesleben und griechische Kunst im Hellenismus niedergingen, hatte sich im Westen immer drohender die Weltmacht Roms erhoben. Diese begann immer begehrlicher nach den Stätten auszuschauen, auf denen die höchste Kultur der Menschheit geblüht hatte. Ihre ersten Schläge waren gegen Makedonien gerichtet, und Makedonien und Griechenland fielen zuerst dem wachsenden Koloß zum Opfer. Nach und nach wurden auch alle Königreiche, welche aus der Monarchie Alexanders des Großen entstanden waren, durch das siegreiche Schwert der Römer gefällt, und die ganze griechische Welt trat in den Dienst der herrschenden Roma. Damit war die freie selbständige Entwickelung der hellenischen Kultur abgeschnitten, sie war dem Raube des Siegers anheimgegeben, der ihre Erzeugnisse und Setzlinge ihres Geistes nach der Hauptstadt entführte.

1. Altitalische Kunst.

Lange, bevor die griechische Kunst ihren Einzug in Rom hielt, hatte in Italien eine einheimische Kunstübung bestanden. Gewöhnlich wird diese altitalische Kunst nach den Hauptfundstätten etruskisch genannt; dieser Begriff ist aber viel zu eng, da dieselbe Kunstweise anfangs ganz Italien, später die ganze Halbinsel mit Ausschluß der griechischen Kolonien in Süditalien umfaßte.

Die altitalische Baukunst beginnt ganz ebenso wie die mykenisch-griechische mit Stadtmauern in „kyklopischer Weise“, in welchen innere Räume durch allmählich nach oben immer weiter vorkragende Steine gedeckt sind. Sehr zahlreich haben sich Gräber erhalten. In den meisten Fällen sind es in den Felsen gehauene Kammern, denen oft Felsfassaden vorgelegt sind. Ein Grab bei Corneto ist besonders interessant, weil es, in den Felsen gehauen, die Holzkonstruktion eines Daches nachahmt. Andre Gräber haben die Form eines oben abgestumpften Kegels, in welchem sich die Grabkammer befindet, oder der sich auf einem die Grabkammer enthaltenden Unterbau erhebt. Zu der erstern Art gehören die sogenannte Nuraghen auf Sardinien, zu der letztern das sogenannte Grab des Virgil bei Neapel und das sogenannte Grab der Horatier und Curiatier bei Albano mit fünf Kegeln, von

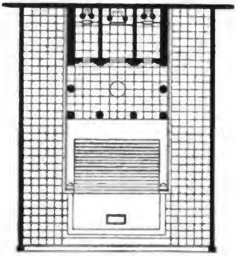


Abb. 221. Grundriß eines altitalischen Tempels. Nach Semper.

denen der mittelste am größten ist. Von vorn herein zeigt sich bei der altitalischen Baukunst ein praktischer Geist in der Ausnutzung des Bogens bei Eingangsthoren (z. B. zu Volterra) und des Gewölbes bei Kanalbauten (Cloaca maxima in Rom), Elemente, welche der griechischen Kunst nicht unbekannt waren, aber doch nicht so vielfach von ihr angewendet wurden. Von dem altitalischen Tempel haben wir außer geringen Überresten nur den Bericht Vitruvs. Er ist von dem griechischen ziemlich stark verschieden (Abb. 221 und 222). Das eigentliche Gebäude erhebt sich in der Mitte der hintern Hälfte eines hohen Unterbaus, in welchen an der Vorderseite eine breite Treppe einschneidet. Mauern schließen die Plattform auf dem Unterbau an drei Seiten ein. Der eigentliche Tempel zerfällt in den gewöhnlich aus drei nebeneinander liegenden Cellen bestehenden Cellabau und eine Vorhalle, deren vier Säulen in der Front den Cellawänden entsprechen, zwischen den Ecksäulen und den Enden der seitlichen Cellawände steht noch je eine Säule. Die Länge des Tempels verhält sich zur Breite wie 6 : 5. Die Säulen sind unkanneliert, stark verjüngt, haben unedle Basen, die aus Rundplatten und Wulst bestehen, und ein dem dorischen ähnliches Kapitäl. Der Säulenhals ist öfters durch einen vortretenden Ring vom Schaft getrennt. Das einfache Gebälk war aus Holz, der Giebel hoch. Seinen Hauptschmuck erhielt das Gebäude durch reiche Bemalung. Das bedeutendste Beispiel dieses Stils war der kapitolinische Jupitertempel in Rom, der das gewöhnliche System etwas reicher entwickelt zeigte, indem die beiden Nebencellen nur etwa halb so lang waren als die Hauptcella, und die Säulenhalle sich mit einer großen Anzahl von Säulen an drei Seiten herumzog.

Das älteste italische Kunsthandwerk hat viele Berührungspunkte mit dem ältesten griechischen. Wie alle indogermanischen Völker haben auch die Italiker zuerst den geometrischen Stil und zwar mit Ornamenten, Tier- und Menschenfiguren angewendet, Beispiele dafür sind Thongefäße und Bronzedisken, die zum Schmuck von Geräten



Abb. 222. Aufriß eines altitalischen Tempels. Nach Semper.

bestimmt waren. Dieser Stil ist schon etwas erweicht und in gedrungene Fülle übergegangen in den Verzierungen eines Bronzeeimers, der bei der Certosa von Bologna gefunden ist. Die Reliefstreifen enthalten Menschen- und Tierfiguren. Seit dem Ende des 7. oder Anfang des 6. Jahrhunderts machen sich zahlreiche fremde Einflüsse geltend, die aus Ägypten, Asien und Griechenland kamen, namentlich in dem Funde der Grotta dell' Iside zu Vulci und des Regulini-Galassischen Grabes zu Caere. Die etruskischen Handelsschiffe verkehrten mit den entferntesten Gegenden des Mittelmeers und brachten von dort Kunsterzeugnisse mit, an welche sich die einheimischen Kunsthand-



Abb. 223. Thonsarkophag aus Caere. Sammlung Castellani, britisches Museum. London. Nach C. T. Newton: The Castellani collection.

werker je nach Gefallen anlehnten, ohne das Vermögen zu haben, aus allen diesen Elementen einen einheitlichen Stil zu schaffen. Ebensowenig verstanden sie die Naturbeobachtung, für welche sie viel Talent haben, zu verarbeiten, in platter nüchterner Weise ahmen sie Einzelheiten der Natur nach und ihre Ungeschicklichkeit, daraus ein Ganzes zu bilden, bringt oft einen komischen Eindruck hervor.

Später versuchen die Etrusker auch monumentale Werke zu schaffen, ohne wegen ihrer prosaischen Auffassung auch nur entfernt an das Monumentale heran zu streifen. In echt handwerklicher Weise halten sie an dem einmal Hergebrachten fest und bleiben selbst bis in die hellenistische Zeit archaisch, aber auch da geht die Kunst nur in eine senile Stillosigkeit mit griechischem Anstrich über, ohne daß sie jemals eine Blütezeit gehabt hätte. An das edle Material des Marmors haben die etruskischen Künstler sich nur höchst

selten gewagt; sie zogen Bronze, Thon, Alabaster, Elfenbein vor. Auf dem verhältnismäßig höchsten Punkt zeigt sich die etruskische Kunst in dem Thonsarkophag in London, der Mann und Frau auf einem Ruhebett gelagert wiedergibt (Abb. 223). Es ist merkwürdig, wie lebendig die Gruppe wirkt, trotzdem der Blick für die Gesamtheit dem Künstler gefehlt hat, und er auch im einzelnen viele Fehler macht. Aber dieses Leben ist kein höheres, edles, sondern nur entstanden aus einem nüchternen Blick für das Natürliche. Am stärksten ist hellenischer Einfluß eingedrungen in die Reliefs der Aschenurnen; diese sind kleine viereckige Kisten, welche sich zahlreich im nördlichen Teil des mittlern Italien gefunden haben. Die Gegenstände sind griechischen Mythen und die Motive griechischen Vorbildern entnommen, national etruskische Flügeldämonen sind äußerlich dazu gethan; die Ausführung des gedrängten Hochreliefs mit teilweise ganz freien Figuren ist etruskisch plump und ungeschickt. Auf dem Deckel liegt der oder die Verstorbene, stets eine feiste und spießbürgerlich aussehende Persönlichkeit, deren untere Gliedmaßen aus Ungeschick des Darstellers oft in nichts verlaufen oder viel zu klein gebildet sind. Bis in die Kaiserzeit sind solche Aschenurnen verfertigt worden.



Abb. 224. Kapitolinische Wölfin. Rom. Kapitol. Die beiden Knaben sind modern. Nach Originalphotographie.

Das beste haben die altitalischen Künstler in Bronze geleistet und bei diesem Material in Tierbildungen. Ein sehr charaktervolles Werk der Art ist die kapitolinische Wölfin in Rom, die vielleicht 295 v. Chr. aufgestellt worden ist (Abb. 224). Ihr Stil hat so viel Ähnlichkeit mit mittelalterlichen Werken, daß sie oft als solches angesprochen ist. Die wundervoll stilisierte Chimära von Arezzo in Florenz dagegen ist ein rein griechisches Werk. Bei Bronze scheinen auch die griechischen Einflüsse besser verdaut worden zu sein, als bei den Arbeiten in irgend einem andern Material. Das beweist die überaus lebendige und charakteristische Bronzestatue eines Redners zu Florenz, mit einer ganz andern Art von Porträtauffassung, als sie die Griechen kannten, nüchtern aber höchst lebenswahr. Dieses Werk zeigt schon die hervorragende Begabung der Italiker für die Bildniskunst, die sich später in der römischen Plastik so glänzend offenbaren sollte. Angesichts der Wölfin und der Rednerstatue, die über alle andern etruskischen Werke so weit hinausragen, dürfen wir vielleicht annehmen, daß Bronze das Material der eigentlichen Künstler war, während die viel zahlreicher erhaltenen Arbeiten in andern Materialien mehr von Handwerkern gefertigt wurden. Zwei ganz verschiedene Künstler sind an der sogenannten ficoronischen Ciste im Kircherschen Museum zu Rom, einem cylindrischen Toilettegefäß von Bronze, thätig gewesen. Die formenschöne gravierte Zeichnung der eigentlichen Büchse ist rein griechisch, sie stellt die Landung der Argonauten bei Amykos

bar, während die aus drei Figuren bestehende Deckelgruppe und die Füße italische Kunstweise verraten. Es steht nicht fest, welchen Teil der auf dem Deckel genannte Novius Plautus gearbeitet hat, wahrscheinlich aber die gravierte Zeichnung. Das Werk dürfte in der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein. Sehr zahlreich sind Metallspiegel mit gravierter Zeichnung erhalten, die meisten griechische Werke. Auch in der Bearbeitung des edeln Metalles, des Goldes, zeichneten sich die Etrusker aus. Ihr Goldschmuck gehört zu dem schönsten des Altertums, und die Gräber haben zahlreiche Proben davon geliefert. Sie lehnen sich meist an orientalische oder griechische Vorbilder an, haben aber auch schöne eigne Formen.

Die Malerei hat eine ganz ähnliche Entwickelung durchgemacht wie die Skulptur. Wir lernen sie hauptsächlich in etruskischen Gräbern kennen. Die ältesten Malereien (z. B. gemalte Thonplatten aus Caere) sind noch rein etruskisch, nur in Umrissen, nüchtern und unerfreulich in der Farbe. Spätere Gemälde in Corneto und Chiusi behalten zunächst noch die nationalen Gegenstände aus dem Totenkultus und dem gewöhnlichen Leben bei, nähern sich aber in der Form der griechischen Kunst, und zwar mit steigender Geschicklichkeit, und immer wachsendem Streben nach idealer Gesichtsbildung, schließlich nahmen sie und ebenso Malereien in Gräbern zu Vulci und Orvieto auch griechische Mythen unter ihre Gegenstände auf.

---

2. Die griechisch-römische Kunst.

Die Verpflanzung der griechischen Kunst nach Rom.

Die erste umfassendere Kenntnis der griechischen Kunst wurde den Römern von den griechischen Staaten in Unteritalien aus erschlossen. Als die Scharen des Marcellus im Jahre 212 die glänzendste Griechenstadt Siciliens, Syrakus, erobert hatten, da sah ein römischer Sieger zum erstenmal die Pracht und den künstlerischen Reichtum einer hellenischen Stadt, und indem er die schönsten Denkmäler der Malerei und Plastik mit sich nach Rom führte, brachte er dem strengen und harten Kriegervolk zuerst die Existenz einer weit überlegenen Bildung eindringlich zum Bewußtsein. Ohne es selber zu ahnen, leitete er damit den Strom griechischer Kultur in neue Kanäle, und eröffnete eine neue Epoche der Weltgeschichte. Von da an wird es zur Regel, daß die römischen Feldherren als einen Hauptbestandteil ihrer Beute aus hellenischen Städten Kunstwerke mit heimbrachten. Im Jahre 210 führte Q. Fulvius Flaccus die Kunstschätze von Capua nach Rom, 209 Fabius Maximus diejenigen von Tarent, unter denen sich das Kolossalbild des Herakles von Lysipp befand. Die erste Beute aus dem griechischen Mutterland führte T. Quinctius Flamininus nach der Schlacht bei Kynoskephalae gegen Philipp von Makedonien (197) in seinem Triumphzuge auf, und zwar war die Masse der Kunstschätze so groß, daß ihre Einbringung zwei Tage in Anspruch nahm. Zehn Jahre später brachte M. Fulvius Nobilior 285 eherne und 230 Marmorstatuen nach Rom, 185 L. Cornelius Scipio die Beute aus seinem Siege über Antiochos bei Magnesia, 167 Ämilius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien bei Pydna 250 Wagen mit Statuen und Gemälden. Gewiß haben die ersten Sieger die Kunstwerke hauptsächlich als materielle Wertstücke oder als Wunder eines fremden Landes, mit denen sie in der Heimat prunken konnten, betrachtet, aber es muß ihnen doch immer mehr und mehr zum Bewußtsein ge-

kommen sein, daß sie den Besiegten damit das Edelste und Schönste raubten, was sie besaßen. Mit der Menge des eingebrachten Gutes wuchs dann im Volk oder zunächst in einer auserwählten Klasse der Sinn und das Verständnis für Kunst, und immer besser erkannte man ihren hohen ideellen Wert. Mit dem Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos im Jahre 146 zog der erste wirklich kunstverständige Feldherr in Rom ein, und schon ein Jahr darauf kam durch Mummius die unermeßliche Beute aus Korinth nach der Hauptstadt. Griechenland wurde zur römischen Provinz und stand jetzt dem fortgesetzten Kunstraub offen. Man begnügte sich nicht mehr damit, aus den eroberten Städten die Kunstwerke fortzuschleppen und als Staatseigentum in Rom aufzustellen, sondern es bildete sich ein privater Kunsthandel heraus. Die römischen Beamten brachten durch Raub oder Kauf zahlreiche Werke an sich, für ihre eignen Sammlungen oder zum Verkauf nach der Hauptstadt. Als das schlimmste bekannte Beispiel dieser Art steht Verres da. Von den römischen Feldherren brachten noch Sulla, Lucullus und Pompejus große Schätze nach Rom, und die ersten Kaiser Augustus, Caligula und Nero vollendeten die Überführnng aller beweglichen Kunstware in den Mittelpunkt des Reiches.

Griechenland war von den Römern erobert worden, aber der Triumphzug der römischen Feldherren war nur der Triumpheinzug des griechischen Geistes in die herrschende Stadt. An den Siegeszug Alexanders des Großen, der zum erstenmal der hellenischen Bildung den Weltmarkt erschlossen hatte, reihte sich das zweite Glied in der Kette der Ereignisse, welche dem griechischen Geist Unsterblichkeit verleihen sollten. Das erste Mal war der geistige Sieg den Spuren der physischen Überwindung gefolgt, das zweite Mal erhob sich der Geist des Besiegten im Triumph über den Sieger und bewies, daß der Gedanke stärker ist und höhere Geltung hat, als die größte äußere Gewalt. Indem die römische Welt sich mit griechischer Bildung durchsetzte, wurden die edelsten Früchte menschlicher Kultur für alle nachfolgenden Zeiten und Völker gerettet. Es führt eine vielfach unterbrochene, aber unverlorene Linie von Alt-Hellas, von dem Zeitalter des Perikles und der großen Geister des 4. Jahrhunderts bis in unsre Gegenwart.

Die römische Architektur.

Diejenige Kunst, welche dem römischen Volkscharakter am meisten entsprach, war ohne Zweifel die Architektur. Darin haben die Römer Werke hervorgebracht, deren gigantische Reste noch heute das Staunen und die Bewunderung der Welt erregen. Es ist uns aber nicht mehr möglich festzustellen, bis zu welchem Grade sie dabei originell gewesen sind, da die Prachtbauten der hellenistischen Zeit in den orientalischen Griechenstädten zerstört worden sind, und es nicht unwahrscheinlich ist, daß ein Teil der Eigentümlichkeiten der römischen Baukunst dort schon vorgebildet war. Als die griechische Architektur in Rom die altitalische abzulösen begann, da suchte man zunächst zu vermitteln und wählte von den griechischen Tempelarten den Prostylos aus, weil seine aus Cella und Vorhalle bestehende Form am meisten dem altitalischen Tempel entsprach. Um die Ähnlich-

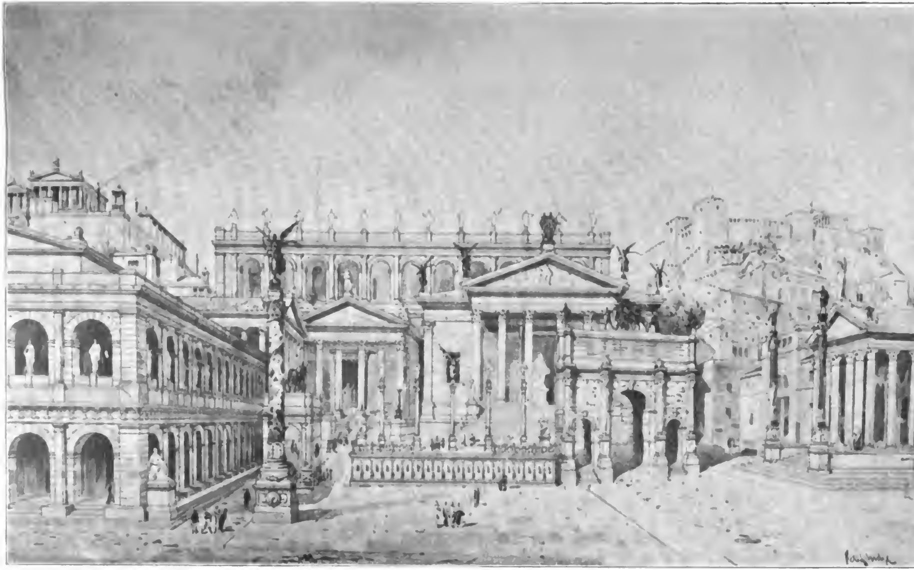
keit noch größer zu machen, setzte man ihn auf einen hohen Unterbau. Der schönste Tempel dieser Art ist der zu Cori, hoch oben am Hange der Volskerberge, etwa aus Sullas Zeit. Zuweilen wurde die Cella pseudoperipteral gebildet. Später wurden alle Tempelarten verwendet. Aber der Tempelbau, welcher fast die einzige Aufgabe der eigentlich hellenischen Architektur gebildet hatte, war in Rom nur der Ausgangspunkt. Noch wichtiger waren die andern Aufgaben, welche der Kunst mit dem Wachsen der Macht und des Reichtums gestellt wurden. Es galt für die anspruchsvolle hauptstädtische Bevölkerung öffentliche Anlagen mannigfacher Art zu schaffen. Basiliken für das Gerichtswesen und den Marktverkehr, Theater, Cirkus, stolze Säulenhallen, ausgedehnte Thermenanlagen, die Kaiserpaläste, die glanzvollen Kaiserfora, Triumphbogen, prunkende Grabmäler u. s. w. Da ist es selbstverständlich, daß man nicht bei den strengen griechischen Bauformen bleiben konnte, welche ausschließlich auf den einfachen Tempel berechnet waren, auf dessen Wirkung durch feste Entsprechung der für ihn erdachten Bauglieder. Die Anwendung dieser Bauglieder auf andersartige Gebäude mußte von selbst eine größere Willkür in ihrer Handhabung mit sich bringen. Vielfach war es gar nicht anders möglich, als sie rein dekorativ zu verwerten, da z. B. die mächtige Oberlast mehrstöckiger Gebäude nicht von einfachen Säulen konnte getragen werden, zur Belebung großer Mauermassen aber waren sie willkommen und notwendig. In einem Punkte, in welchem die römische Baukunst gleichzeitig ihre größten Verdienste aufzuweisen hat, erscheint sie als die unmittelbare Weiterentwickelung der altitalischen: im Gewölbebau und in der Anwendung des Rundbogens; ohne diese bedeutsamen Faktoren wäre es ihr gar nicht möglich gewesen, so gewaltige Aufgaben zu lösen. Die römische Baukunst hat, wenigstens unsrer beschränkten Kenntnis nach, zuerst große Innenräume, zum Teil von riesenhaften Dimensionen, geschaffen und sie entweder mit Tonnen- oder mit Kreuzgewölben (zwei senkrecht aufeinander treffende Tonnengewölbe von gleicher Scheitelhöhe) oder mit Kuppeln gedeckt. Daraus entwickelte sich ihr hohes Schönheitsgefühl für die Disposition der Räume und die edle Gestaltung des Etagenbaus, worin sie vorbildlich gewesen ist für alle spätern Zeiten. — Die anders gearteten Aufgaben erforderten auch ein andres Material. Man kam für diese gewaltigen Dimensionen nicht mehr wie in Griechenland mit dem Haustein aus, sondern baute in der Regel mit Backstein, den die Römer ebenso wie den dazu gehörigen Mörtel meisterhaft zu bereiten verstanden, so daß die Mauermassen fast die Härte von gewachsenem Fels erhielten. In den seltensten Fällen blieb der Backstein unverkleidet, meistens bildete er nur den Mauerkern und wurde mit Platten von Marmor oder anderm Gestein belegt. Auch für Säulen und Pfeiler verwendete man neben dem Marmor andre und oft die härtesten Gesteinsarten, deren Bearbeitung große Schwierigkeiten darbot. Die Rundbogen und die Gewölbe wurden aus keilförmig geschnittenen Steinen zusammengesetzt; als Widerlager wurden meist dicke Mauern benutzt, das Strebesystem ist noch ganz unausgebildet.

Die Tendenz nach spielender Dekoration spricht sich am stärksten aus in der rein dekorativen Verwendung der Säulen. Sie werden vor die Bauglieder gesetzt, oft zu zweien zusammengekoppelt; um die Verbindung mit dem Bau herzustellen

muß das Gebälk an der entsprechenden Stelle rechtwinklig vorspringen, und sie schlüpfen darunter. So entsteht das verkröpfte Gebälk. Sehr häufig werden die Säulen auf Postamente gesetzt, damit sie die genügende Höhe erreichen, ohne ins Überschlanke zu verfallen. Auf die Vorsprünge des Gebälkes über die Säulen stellte man meistens Statuen oder dekorativen plastischen Schmuck. So unorganisch diese Vorschiebung der Säulen ist, so erfüllen sie doch einen edlen Zweck, denn sie bringen mit ihrem starken Schatten ein kräftiges Element in die Dekoration und dienen zum Ausdruck des nach oben Strebenden der Wand, vor welcher sie stehen, nur daß sie aus einem wirklich tragenden Glied zu einem nur schmückenden und andeutenden geworden sind. Immerhin aber gab es Fälle genug, namentlich beim Tempelbau, in welchen die Säule nach ihrer eigentlichen Bestimmung konstruktiv verwertet wurde.

Nicht, wie man denken sollte, hat den Römern der dorische Stil, dessen strenge Knappheit diesem Volk von Kriegern und Gesetzgebern hätte congenial sein müssen, am meisten entsprochen, und das ist vielleicht der stärkste Beweis dafür, wie wenig sie verstanden, in den eigentlichen Geist der griechischen Baukunst einzudringen, und wie ureigentümlich gerade der dorische Stil den Griechen war. Die dorischen Säulen erhalten in römischer Verwendung meist eine Basis mit etruskischer Bildung, einen Hals und ein unverstandenes Kapitäl, der Schaft bleibt unkanelliert. Das Triglyphenschema am Architrav fällt oft ganz weg, oder, wenn es vorhanden ist, wird nach Vitruv die Ecktriglyphe nicht reguliert, sondern bleibt über der Mitte der Säule. Auch in Verbindung mit Rundbogen kommt die dorische Säule vor. Weniger frei wurde der jonische Stil gehandhabt. Seine Kraft und Energie hat im ganzen abgenommen, das zeigt sich am deutlichsten darin, daß das untere Spiralband des Volutengliedes am Kapitäl selten nach unten ausbiegt und also die Federkraft des Kapitäls nicht mehr zum Ausdruck bringt. Sehr häufig wird das Kapitäl mit vier Stirnseiten gebildet. Weitaus am meisten haben die Römer den korinthischen Stil gebraucht, weil er den großen repräsentativen Aufgaben am meisten entsprach und sich bis zu höchster Pracht steigern ließ. Das Akanthusblatt wurde, der einheimischen Pflanzenart entsprechend, weicher gebildet. Eine römische Erfindung sind die Kompositkapitäle, welche den schön ausklingenden obern Teil des korinthischen Kapitäls aufgaben und an seine Stelle ein jonisches Kapitäl mit vier Eckvoluten auf die untere Blattreihe setzten; eine dem Gedanken nach wahrhaft ungeheuerliche Bildung. Eine andre römische Erfindung, aber von bedeutend größerm künstlerischem Wert ist die Konsole; sie ist wohl aus dem Sparrenende des Zahnschnitts entstanden, gestaltet dieses wellenförmig und legt darunter ein ebenfalls wellenförmiges Akanthusblatt. Beim Etagenbau werden die drei Stile mit Vorliebe übereinander verwertet und zwar der dorische zu unterst, dann der jonische und zu oberst der korinthische.

Die wenigstens teilweise erhaltenen Denkmäler der römischen Baukunst sind über das ganze römische Reich zerstreut, die bedeutendsten Bauten aber befinden sich in Rom selbst. Um uns einen Begriff von ihnen und ihrem Zusammenwirken zu verschaffen, wollen wir Rom durchwandern und uns das



Jupitertempel. Saturntempel. Tempel des Vespasian. Tabularium. Concordiatempel. Burg. Curia.
Basilika Julia. Rostra. Bogen des Septimius Severus.

Abb. 225. Forum romanum. Rekonstruktion von Hülsen.

Bild seiner öffentlichen Gebäude und Plätze aus den Ruinen, soweit es möglich ist, zurückrufen.

Den Mittelpunkt der Stadt bildete der kapitolinische Hügel mit seinen beiden Kuppen und der Einsattelung in der Mitte. Im Altertum war das Kapitol nach Norden geschlossen und ohne Zugang von dieser Seite, es öffnete sich nur nach Süden, weil nach dieser Richtung die eigentliche Stadt lag. So kehrten sich auch die Architekturen nach Süden. Auf dem westlichen Gipfel erhob sich der Tempel des kapitolinischen Jupiter, bis zum Brande beim Sturm der Vitellianer der Bau des Sulla, dann ein Neubau Domitians, aber nach dem alten etruskischen Muster. Das goldene Dach leuchtete weit hinaus in die Landschaft. Der andre Gipfel trug die Burg und den kleinen Tempel der Juno Moneta. In der Einsenkung, dem Intermontium, stand das Tabularium zur Aufbewahrung der bronzenen Staatsurkunden, Tabulae, im heutigen Senatorenpalast teilweise erhalten, seine Hauptfassade auf mächtigen Substruktionen nach dem Forum romanum an der Südseite des Hügels gekehrt. Dieses war der Hauptplatz der Stadt (Abb. 225). Erstaunlich eng war er als Markt eines so gewaltigen Gemeinwesens, wenn wir ihn mit den jetzt zerstörten Gebäuden bestanden denken. Wir müssen uns erst erinnern, daß er bei seiner Anlage für eine bei weitem kleinere Gemeinde berechnet war. Aber auf dem kleinen Raum drängten sich die historisch denkwürdigsten Bauten zusammen. Bis weit über die Mitte der republikanischen Epoche hinaus blieb das Aussehen des Forums höchst ärmlich. Es wurde eingeschlossen von Buden der Schullehrer und Fleischer. Aus einer Fleischerbude ergriff der Vater der Virginia das Messer, mit welchem er den tödlichen Streich führte. Als man in den letzten Jahrhunderten der Republik Basiliken für den allgemeinen Verkehr und die forense Rechtspflege hinter den Buden errichtete, blieben diese anfangs noch bestehen. Erst mit der Kaiserzeit wurde das Forum prächtig ausgestattet und nichts aus der frühern Zeit belassen, außer dem Carcer und dem Tabularium. An die Substruktionen des Tabulariums lehnte sich der Concordiatempel an, der 367 v. Chr. von Camillus erbaut worden war, als die innern Unruhen durch die Zulassung der Plebejer zum Konsulat beigelegt waren. In und vor diesem Tempel hielt Cicero seine catilinarischen Reden. Unter Augustus wurde er vollständig neu gebaut. Von dem daneben gelegenen Tempel des Vespasian stehen heute noch drei Säulen mit dem dazu gehörigen Gebälk aufrecht. „An der Vorderseite ist, wie bei mehreren Kaiserbauten, der Organismus des Gebälks einer großen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister ähnliches zu rechtfertigen glauben, eine rohe Anordnung, die außerdem den Maßstab der angrenzenden Teile des Baus plötzlich verkleinert" (Burkhardt). Mehr ist von dem Saturntempel erhalten, der auf der andern Seite des im Altertum hier emporsteigenden Weges (des Clivus Capitolinus) lag, nämlich alle acht Säulen der Vorhalle, sie stammen von einer schlechten Wiederherstellung des Gebäudes in der späten Kaiserzeit. Die rechte Seite des Platzes nahm die gewaltige Basilika Julia ein; sie war als gedeckte Erweiterung des Forums gedacht und für den täglichen Handel und Wandel schmucklos unter Verzicht auf Säulen mit Pfeilerarkaden versehen, die in doppelter Reihe einen rechteckigen Mittelraum umzogen. Die antiken Basiliken hatten sehr verschiedene Form, aber als Haupttypus läßt sich doch ein großer oblonger Mittelraum mit einem sich ringsum ziehenden einfachen oder doppelten Umgang erkennen. Gewöhnlich werden die Räume durch Säulenreihen voneinander getrennt. An einer Schmalseite ist in der Regel eine Apsis angebracht, in welcher der Richterstuhl stand, da die Basiliken auch als Gerichtsstätten dienten. Die Basilika Julia hatte keine Apsis. Sie ließ an der Längsseite des Forums nur noch Platz für den Tempel der Dioskuren. Hier war ehemals der juturnische Teich. An ihm erschienen nach der Schlacht am See Regillus die Dioskuren, ihre Pferde tränkend, und verkündeten dem Volk den Sieg. Erst Augustus verwandelte den anfangs schlichten Tempel in einen Marmorbau. In diesem Gebäude ließ sich Caligula, zwischen den beiden Götterbildern sitzend, göttliche Ehren erweisen. Noch jetzt stehen drei Säulen aufrecht mit einem Stück des Gebälkes und zeugen davon, daß den Erbauer noch edles Gefühl für Schönheit und Harmonie beseelte. Das eigentliche Forum auf der südöstlichen Schmalseite abschließend, stand auf freiem Platz der kleine Cäsartempel, im Jahre 44 v. Chr. an der Stelle gebaut, wo Cäsar eine Rednerbühne angelegt hatte und wo dann seine Leiche verbrannt worden war. In der Ecke hinter diesem Tempel und dem Kastortempel, schon außerhalb des eigentlichen Forums, am Fuß des Palatin dehnte sich das klösterliche Gebäude der Vestalinnen aus. Um einen Säulenhof lagen die einzelnen Zellen, in der vordern

Ecke der runde Tempel der Vesta mit dem ewig brennenden heiligen Herdfeuer. Die östliche Längsseite des Forums wurde von mehreren kleinern Bauten eingenommen. Da war etwas hinter dem Cäsartempel der Tempel des Antoninus und der Faustina. In ihn ist die Kirche S. Lorenzo in Miranda eingebaut, und diesem Umstande ist seine gute Erhaltung zu danken. Seine Säulenvorhalle von sechs Säulen in der Front steht jetzt vor der Fassade der Kirche. Die Säulen sind aus prächtigem Cipollino und, um dieses Gestein besser zur Wirkung kommen zu lassen, unkanelliert. Die Mauern waren aus Peperinquadern und mit Marmorplatten bekleidet. Für die Zeit Mark Aurels, in der er gebaut ist, noch immer ein schönes und edles Gebäude. Daneben erhob sich die Basilika Ämilia, auf deren andrer Seite der kleine quadratische Janustempel stand mit den vier offenen Eingängen, zu denen das viergesichtige Janusbild herausschaute. Nur selten war dieser Tempel geschlossen; das geschah nur, wenn im ganzen Reiche Frieden herrschte. Daneben an der Stelle der heutigen Kirche S. Adriano erblickte man damals das in seiner ersten Anlage aus der frühesten Zeit der Stadt stammende Gebäude der Curia, wo der Senat seine Sitzungen hielt. In dieser Ecke des Forums vor einem Treppenaufgang zum Kapitol, wahrscheinlich den oft erwähnten Scalä Gemoniä, und bei der Mündung der Via sacra in den Clivus Capitolinus steht der noch heute mit Ausnahme der Bronze-Quadriga erhaltene Triumphbogen des Septimius Severus, im Jahre 204 n. Chr. zur Erinnerung an die Kriege mit den Parthern, Arabern und Adiabenern errichtet. Der Aufbau des dreithorigen Bogens zeigt schon einen starken Niedergang des Formengefühls; geistlos wirkt es, daß die Inschrift die ganze Breite der Attika einnimmt. Das einzige nicht monumentale Gebäude des Forums war ein einfaches Haus in der Ecke neben der Treppe. Es ist gleichzeitig das älteste: der aus dem Brunnenhause der königlichen Zeit entstandene Carcer, nach Servius Tullius Tullianum genannt. In diesem Kerker erlitt Jugurtha den Hungertod und wurden die Mitverschworenen des Catilina hingerichtet. Nach der Legende sollen hier auch die Apostel Petrus und Paulus ihre letzten Tage verbracht haben. Das Gefängnis existiert noch heute unter der Kirche S. Pietro in Carcere.

Da der enge Raum des Forum Romanum nicht genügte, legten die Kaiser nach und nach eine Reihe neuer Fora an, die sich um die östliche Seite des Kapitols herumzogen. Das erste, dem spätern Septimius Severusbogen zunächst, war das Forum Julium von Cäsar errichtet mit dem Tempel der Venus Genetrix, den er in der Schlacht bei Pharsalus gelobt hatte. Daran schloß sich nordöstlich das Forum des Augustus, ein wegen der Schwierigkeit der Expropriation nicht ganz regelmäßiges Rechteck, mit dem Tempel des Mars Ultor an der hintern Schmalseite, von welchem noch drei korinthische Säulen und ein Teil der Decke der Vorhalle erhalten sind, der edelste Gebäuderest Roms aus dem Altertum. Nach Südosten schloß sich an diese beiden Fora das Forum des Nerva; obgleich mit einem prächtigen Minervatempel geschmückt, erschien es doch nur wie ein Durchgang zu dem großen Forum des Vespasian. Die an dieser Stelle noch jetzt stehenden zwei Säulen mit einem Stück des Gebälkes und der Attika, welch letztere mit einem Reliefbild der Minerva verziert ist, stammen wahrscheinlich von der Eingangshalle. Innerhalb des Vespasiansforums erhob sich der Riesentempel der Pax, einen so großen Teil dieses Forums bedeckend, daß das übrige nur wie ein Vorhof dazu erschien. Deshalb wurde auch die ganze Anlage kurzweg Templum Pacis genannt. Alle diese Fora zogen sich hinter der nordöstlichen Langseite des Forum Romanum hin. Nach der andern Seite schloß sich an das Forum des Augustus, weit über die Ostseite des Kapitols hinaus laufend, das letzte, größte und prächtigste Forum an, das des Trajan, von dem Griechen Apollodoros erbaut. Der Kaiser scheute nicht zur Gewinnung des nötigen Platzes den 30 m hohen Felsrücken zwischen Kapitolinus und Quirinalis abtragen zu lassen. Das eigentliche Forum war quadratisch und wurde von offenen Säulengängen umschlossen, an zwei Seiten weiteten sich dahinter noch halbkreisförmige Säulenhallen aus. An der nördlichen Seite schloß sich eine gewaltige fünfschiffige Basilika daran, deren eine Längsfront gegen den Platz gewendet war. Von dieser Basilika Ulpia sind heute noch die Säulenstümpfe vorhanden. Hinter dieser erhob sich die noch ganz erhaltene Trajanssäule mit einem Spiralrelief, das die dacischen Kriege des Kaisers darstellt; das erste Beispiel dieser Verwendung einer Riesensäule, die schon an sich unsinnig ist; zudem steht das sich langsam emporschlängelnde Band in schreiendem Widerspruch zu der rapiden Erhebung des Säulenschaftes, und nur die Reliefs der ersten Windungen sind von unten zu erkennen. Eine

zweite derartige Säule, von Mark Aurel errichtet, steht zur Seite des heutigen Corso, der antiken Via Lata. Weiter nach Norden schloß die ganze Anlage der große Tempel des vergötterten Trajan ab.

Wenn wir südöstlich über das Forum die Via sacra entlang schreiten, dann gewahren wir zur Linken die kolossalen Ruinen einer Geschäftsbasilika, welche Maxentius begann und Constantin vollendete. Ihre Form entfernt sich weit von dem allgemeinen



Abb. 226. Titusbogen in Rom.

Typus und nähert sich den Mittelsälen der Thermen. Das gewaltige Mittelschiff war überhöht, es hatte eine Breite von 25 m und eine Höhe von 38 m, welch letztere der Höhe des Mittelschiffes im Kölner Dom fast gleichkommt; es war mit drei Kreuzgewölben gedeckt und mündete an einer Schmalseite in eine Apsis. Die schmälern und niedrigern Seitenschiffe bestanden aus je drei Räumen, deren Tonnengewölbe rechtwinklig zur Längsachse des Mittelschiffes lagen. Die kleinere Apsis am Mittelraum des rechten Seitenschiffes ist eine spätere Zuthat. Heute bietet sich den bewundernden Blicken nicht viel mehr als die Wölbung dieses Seitenschiffes mit ihrer kühnen Großartigkeit. Geradeaus führte die Via sacra auf dem Riesen-Doppeltempel der Venus und Roma, welcher nach

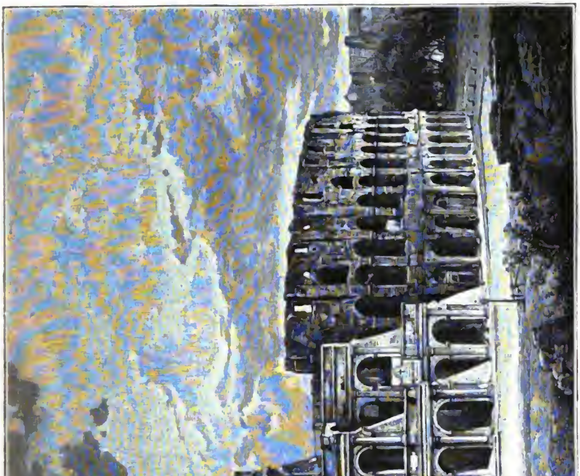


Abb. 227. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom.

einem Plan Hadrians erbaut worden war. Die Cella war in der Mitte geteilt, und die beiden Hälften stießen mit ihren Apsiden aneinander; letztere allein stehen noch an Ort und Stelle. Der Tempel war 333 Fuß lang und 160 Fuß breit und eine 500 Fuß lange und 300 Fuß breite Halle von Granitsäulen umgab ihn. Diese gewaltige Baumasse muß den neben ihr stehenden kleinen Titusbogen (Abb. 226) gänzlich erdrückt haben. Heute gehört dieser jetzt freistehende gut erhaltene und mit Reliefs geschmückte Bogen zu den schönsten Zierden dieser Trümmerstätte. Die Triumphbogen sind ein altitalischer Gedanke, die monumentale Erinnerung an einen Triumpheinzug und gleichzeitig das edelste Dekorationsstück eines Straßenlaufes. Hierin hat die römische Baukunst eine ihrer am meisten befriedigenden Leistungen aufzuweisen, weil eine Entsprechung zwischen der Außengestaltung und dem Kernbau gar nicht verlangt werden konnte. Der Titusbogen mit seiner feinfühligen Disposition der Massen und der maßvollen, zweckentsprechenden Dekoration ist das feinste und schönste Beispiel dieser Bauten in Rom. Man muß sich die bronzene Quadriga mit der Kaiserstatue und andern plastischen Schmuck, die bei keinem Bogen auf der Plattform fehlten, dazu denken. Den Bogen durchschreitend gelangt man zu den majestätischen Resten des flavischen Amphitheaters (Abb. 227), von den Kaisern des flavischen Hauses für Gladiatorenkämpfe und Stiergefechte erbaut und nach seiner Masse Kolosseum genannt. Mittelalter und Renaissancezeit haben das gewaltige Bauwerk als Steinbruch benutzt und doch nicht die Hauptmasse zu zerstören vermocht. Die äußere Rundfassade der Ellipse ist in vier Stockwerke geteilt. Es ist wunderbar, wie die luftigen Arkadenreihen der drei untern Geschosse dem Bau alle Schwere benehmen und ihn als ein heiteres und doch festes Gerüst erscheinen lassen. Licht und Luft beherrschen auch das Innere der mächtigen Substruktionen unter den konzentrischen Sitzreihen. In den schräge ansteigenden Tonnengewölben führten die Treppen aus den sechsundsiebzig Eingängen empor, mit der größten Leichtigkeit konnte jeder seinen Platz finden, wenn er durch den betreffenden Bogen eintrat, in wenigen Minuten konnte sich das Riesengebäude mit seinen 87 000 Insassen füllen und von ihnen entleeren. Das oberste Stockwerk hatte im Innern keine Sitzstufen mehr, sondern wahrscheinlich eine nach Innen gekehrte Säulenhalle. Die Konsolen an seiner äußern Wand dienten wahrscheinlich als Stützen für die Masten, an welchen das große Schattendach befestigt war. Die Amphitheater gehören zu den besten architektonischen Werken der Römer, weil ihre Schönheit mit ihrer praktischen Benutzbarkeit eng zusammen hängt. Neben dem Kolosseum steht der dreithorige Triumphbogen des Constantin, welcher mit den Skulpturen und wahrscheinlich auch mit Baufragmenten von einem bei seiner Erbauung zerstörten Trajansbogen geschmückt ist.

Südlich vom Forum erhebt sich der im Grundriß trapezförmige Palatin, der Hügel der Roma quadrata des Romulus. Hier wurde an der Westecke die dem wolfabwehrenden Faunus Lupercus geweihte Felsgrotte mit Quelle gezeigt, in welcher die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt, gefunden wurden. Hier stand bis zum Ende der Kaiserzeit die Hütte des Romulus, ein schilfgedecktes Blockhaus, im Palastgarten des Tiberius. Die ursprüngliche Niederlassung war ein Hirtendorf gewesen, wie ähnliche an vielen Stellen der Campagna bestanden. Von den Königen wohnten die meisten auf dem Palatin. Als Servius Tullius den Kapitolinus und Aventinus in den Mauerring mit einbezog, verlor die Mauer auf dem Palatin ihre Bedeutung. Es erhielten sich dort aber die Wohnungen der alten Geschlechter, und noch gegen Ende der Republik war hier das vornehmste Stadtviertel. Hier standen die prächtigen Paläste des Crassus, später von Cicero für eine Million Mark gekauft, des Scaurus, für welchen Clodius gar $2^1/_2$ Millionen Mark bezahlte, des Mark Anton, des Octavian. Von diesen Patrizierhäusern ist heute nur noch das Haus der Livia erhalten, welches, in einer Bodensenkung auf dem Berge gelegen, verschüttet wurde, als man den flavischen Palast anlegte. In der Kaiserzeit mußten alle diese Häuser den kaiserlichen Wohnungen weichen. Schon Augustus setzte seinen Palast hierher und den Tempel des Apollo daneben zur Erinnerung an die Schlacht bei Actium. Der prächtige weitläufige Palast auf der dem Kapitol zugewendeten Seite war der Herrschersitz des Tiberius. Er nahm fast den sechsten Teil des ganzen Hügels in Anspruch. Der letzte Flavier ersetzte das Haus des Augustus durch einen Neubau. Der Palast des Tiberius diente nach wie vor zur eigentlichen Cäsarenwohnung: so konnte Domitian seinen Neubau in der Mitte des Hügels für Repräsentationszwecke gestalten, und die Säle wurden so gewaltig, daß sie alle umliegenden Gebäude des Palatin überragten. Aber auch spätere Kaiser bauten noch



Abb. 228. Circus maximus zu Rom. Rekonstruktion.

auf dem Palatin. Noch heute überraschen den Beschauer an der Südecke des Hügels die gewaltigen Substruktionen, die von dem Palast des Septimius Severus herrühren. Die Hügelwand wurde dort von dem jetzt verschwundenen Septizonium, einem dekorativen Bau, verkleidet.

Vom Palast des Severus nach Südwesten hinab sehen wir in den Circus maximus (Abb. 228). Er erfüllte die ganze Spalte zwischen Palatin und Aventin. Das Terrain hat schon von Natur so ausgesprochen die Gestalt einer Rennbahn, daß der Cirkus Jahrhunderte bestehen konnte, indem der Thalgrund zur Bahn und die Hügelabhänge für die Zuschauerplätze benutzt wurden. Selbst die Bauten der Kaiserzeit, welche mit Cäsar anfingen, beließen den obern Teil des Cirkus aus Holz, erst unter Trajan wurde er aus Stein hergestellt. Die Spina, der Damm, welcher die Rennbahn zweiteilt, war mit dem Obelisken des Augustus, welcher jetzt auf Piazza del Popolo steht, und dem des Constantius, Sohn des Constantin, jetzt vor dem Lateran, und mit zahlreichen Statuen und Altären geschmückt. Im 12. und 13. Jahrhundert diente der Cirkus als Burg zweien römischen Geschlechtern, den Frangipani und Savelli, das 14. und 15. Jahrhundert benutzte ihn als Steinbruch und räumte so gründlich auf, daß keine Spur mehr davon erhalten ist. Vor dem Eingang zum Cirkus auf der Seite nach dem Kapitol zu bis zum Tiber erstreckte sich das Forum Boarium, der Rindermarkt. Von den Bauwerken, welche den Platz schmückten, sind die meisten bis heute erhalten: der kleine runde peripterale Tempel des Herakles Victor (landläufig Vestatempel genannt), eine bei den Römern sehr beliebte Form (bekanntes Beispiel in Tivoli); der Tempel des Portunus (jetzt S. Maria Egiziaca), der Janus quadrifrons, wahrscheinlich ein vierseitiger Thorbogen an einer Straßenkreuzung, dem jetzt die Attika und der Statuenschmuck fehlen. Die Säulenreste des Ceres-Libertempels sind in Santa Maria in Cosmedin verbaut.

Zwischen Kapitol und Tiber lag das noch heute teilweise erhaltene Theater des Marcellus. Es war schon von Cäsar begonnen und wurde unter Augustus vollendet, der es unter dem Namen seines Neffen Marcellus der Öffentlichkeit übergab. Vor den halbkreisförmigen Zuschauerraum lagerte sich die breite Bühne. Die noch reine Bildung der dorischen und jonischen Arkaden der beiden untern Stockwerke haben den Architekten der Renaissance zum bewunderten Vorbild gedient. Das Theater des Marcellus bildete den Übergang zum Marsfeld, das westlich und nordwestlich vom Kapitol sich erstreckte, wo später der volkreichste Teil der päpstlichen Stadt sich erhob. Es war ausschließlich mit weitläufigen öffentlichen Anlagen bedeckt. Hier stand die prächtige Portikus der Octavia, welche zwei Tempel, des Jupiter und der Juno, umschloß. Die Tempel stammten schon aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr., aber erst Augustus gab der ganzen Anlage ihre letzte Gestalt und fügte eine Bibliothek, eine Schola und eine Curia hinzu. In der Benennung verewigte er den Namen seiner Schwester. Es wird von prächtigen Marmorbildern berichtet, welche dort aufgestellt waren; die mediceische Venus ist dort gefunden worden. Vor der Portikus stand die aus fünfundzwanzig Reitern bestehende Siegesgruppe des Alexander von Lysipp. — Für die Theater hatte man sich in Rom Jahrhunderte lang mit provisorischen Holzbauten begnügt. Das Bedürfnis danach war überhaupt erst geweckt worden, als die Römer diese Einrichtung bei den Griechen kennen lernten. Anfangs fehlte es in diesen Holzbauten sogar an Sitzplätzen. Man wehrte sich lange gegen den Luxus von Steintheatern; das schloß freilich nicht aus, daß gegen das Ende der Republik die hölzernen Theater mit dem größten Raffinement ausgestattet wurden 55 v. Chr. wurde durch Pompejus das erste steinerne Theater auf dem Marsfeld errichtet. Das daneben liegende kleinere Theater Balbi und das Theater des Marcellus scheinen aus dem Bedürfnis hervorgegangen zu sein, in kleinern Theatern eine bessere Akustik zu erzielen, denn die für 40000 Zuschauer berechneten Dimensionen des Pompejustheaters erwiesen sich als zu groß. Auf die Höhe des Zuschauerraumes setzte Pompejus einen Tempel der Venus Victrix und an die Bühnenseite lehnte er eine gewaltige Portikus; Säulenhallen wechselten mit Gartenstreifen ab, eine Menge Statuen belebten die Galerien und die Gartenanlagen. Die dem Theater gegenüberliegende Schmalseite schloß ein Saalbau ab, in welchem Senatssitzungen abgehalten wurden, so auch jene welthistorische Sitzung, in welcher Cäsar ermordet wurde und zu Füßen des Standbildes des Pompejus niedersank. Von dem entrüsteten Volk wurde der Saal in Brand gesteckt und durch Augustus vermauert. Zwischen der Portikus Pompejana und dem Kapitol zog sich der Circus Flaminius hin, schon 221 v. Chr. von dem Konsul

C. Flaminius angelegt. So früh machte sich das Bedürfnis nach einem zweiten Cirkus neben dem Circus Maximus geltend, während die Theater erst später entstanden. Eine dritte nur für Wettrennen benutzte Bahn war ebenfalls auf dem Marsfeld, der sogenannte Circus Agonalis, im Grundriß in der Piazza Navona erhalten. Einen vierten Cirkus erbaute Nero, in seinen Gärten am vatikanischen Hügel, berüchtigt durch die ersten Christenverfolgungen: dort brannten „die Fackeln des Nero." Den größten Raum aber bedeckten auf dem Marsfeld die Thermen des Agrippa. Sie wurden ganz auf Kosten dieses Lieblings des Augustus erbaut und waren das erste Werk, welches griechische Badeeinrichtungen in Rom nachahmte, den römischen Bedürfnissen angepaßt. Für diese Bäder wurde durch die Campagna eine eigne Wasserleitung gebaut, die Aqua Virgo. Im ganzen führten neunzehn Wasserleitungen auf Bogen durch die Campagna nach Rom. Mit den Thermen verbunden war ein Tempel, der ursprünglich wohl als Hauptsaal gedacht war, und heute noch verhältnismäßig unversehrt dasteht, das weltberühmte Pantheon, jener gewaltige Göttersaal, der in seinen herrlichen Verhältnissen dem Besucher Roms die glückliche Harmonie des Altertums noch heute zurückruft. Die Hauptwirkung des Gebäudes beruht auf dem einheitlichen Oberlicht, welches durch die Öffnung in der Scheitelhöhe der Kuppel hereinbricht und den Raum gleichmäßig durchstrahlt. Von der innern Ausschmückung stammen nur die Hauptsachen noch aus der Zeit des Erbauers, so namentlich die abwechselnd viereckigen und runden Nischen, welche eine sehr wirkungsvolle Erfindung der Römer zur Belebung der Innenwände sind. Die Kuppel ist mit gewaltigen Kassetten geschmückt, welche sich nach oben perspektivisch verschieben. Die dreischiffige Vorhalle war im Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, in den niedrigern Seitenschiffen flach gedeckt, wodurch die Mitte für den Blick kräftig gehoben wird. Die Thermen des Agrippa wurden später durch die Thermen des Nero erweitert; andre meist nicht weniger ausgedehnte Thermen wurden von Maxentius auf dem Quirinal neben dem Sonnentempel Aurelians errichtet, von Diocletian auf dem Verbindungsrücken zwischen dem Quirinalis und Viminalis (in ihre Reste sind die Kirchen S. Bernardo und S. Maria degli Angeli hinein gebaut, letztere von Michelangelo unter Benutzung des Hauptsaales), von Titus auf dem Esquilin neben der Portikus der Livia, an der ehemaligen Stelle des goldenen Hauses des Nero. Am besten von allen erhalten sind die Thermen des Caracalla im Süden der Stadt. Auch der sogenannte Tempel der Minerva Medica rührte von einer Thermenanlage her. „Diese Thermen enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Lokale für alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken(?), Gemäldegalerien, Skulpturen zum Teil von höchstem Werte, auch wohl Wirtschaften verschiedener Art. Die Spuren des ehemaligen Lebens dieser Gebäude zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit halben Kuppeln, und in der Anordnung großer Kuppelräume. Diese sind hier entweder von dem übrigen Bau so eingefaßt, daß sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstoßen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluß für die Nischen im Innern. Daß übrigens diese Abwechslung der Wandflächen ein ganz bewußtes, emsig befolgtes Prinzip war, beweisen auch die Außenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten: ihr Umfang ergibt Halbkreise, halbe Ellipsen und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt" (Burckhardt). So offenbaren sich die Thermen als die größte Glanzleistung des Innenbaus, die wohl niemals übertroffen worden ist.

Alle Gebäude und Plätze des antiken Rom müssen wir uns von einem Volk von Statuen belebt denken. Die Plätze und Straßen waren mit vielen Hunderten von großen und kleinen Wasserwerken geziert, gegen welche die heutige Anzahl fast verschwindet, und doch ist Rom noch heute die wasserreichste Stadt der Erde.

Hauptmerkzeichen Roms machten auch die monumentalen Gräber aus. Auf dem Marsfeld stand das Mausoleum des Augustus. Über einem Mauercylinder war ein Erdkegel aufgeschüttet, der mit Bäumen bepflanzt und von einer Kolossalstatue des Kaisers gekrönt war; die einfachste Monumentalform des Tumulus. Dieselbe prächtiger entwickelt zeigte das Grabmal des Hadrian, dessen unterer Teil in der Engelsburg erhalten ist. Der cylindrische Unterbau war von Säulen umgeben, darüber erhoben sich

ein zweiter säulenumstandener noch etwas engerer Cylinder und das kegelförmige Dach. Der reiche Statuenschmuck des Grabmals wurde bei der Belagerung Roms durch die Ostgoten, als sich die Verteidiger hierher wie auf eine Burg zurückgezogen, auf die Angreifer herabgestürzt. Das cylindrische Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia ist ein Privatgrab aus dem letzten halben Jahrhundert v. Chr. und die unverletzt erhaltene Pyramide des Cestius neben der antiken Porta Ostiensis aus dem Anfang der Kaiserzeit. Sonst hatten reiche Privatgräber die Form eines kleinen Prostylos, meist auf hohem Unterbau. Unter den erhaltenen sind die größten die jetzige Kirche S. Urbano alla Caffarella und der sogenannte Tempel des Deus rediculus in der römischen Campagna.

Die ganze antike Stadt wurde zu Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. von der fast ganz erhaltenen aurelianischen Stadtmauer umfaßt, einer Massenleistung ersten



Abb. 229. Amphitheater zu Verona.

Ranges. Von den antiken Monumentalthoren der Mauer ist nur eins, die Porta maggiore erhalten, ein wuchtiges Doppelthor mit drei von Giebeln und Halbsäulen umrahmten Fenstern. Die „Rustikasäulen" sind nicht beabsichtigt, sondern nur unvollendet, da das Altertum die sog. Rustika (ungeglättet stehen gelassene Quadern) noch nicht kannte. — Weit vor den Thoren Roms am Fuß der Sabinerberge hatte Kaiser Hadrian die glänzendste Villenanlage der Antike geschaffen. In den zahlreichen Gebäuden hatte er die berühmtesten Örtlichkeiten der Welt und je eine Gattung der römischen Prachtbauten im kleinen nachahmen lassen.

Gegen die Bauten Roms traten die der Provinz weit zurück, doch zeugen auch hier überall, wo Römer gesessen haben, die Reste von bedeutenden Werken. Von den Tempeln stehen die besterhaltenen zu Assisi und zu Brescia. Das größte Amphitheater nach dem Kolosseum befindet sich zu Verona (Abb. 229),

besonders ausgezeichnet dadurch, daß die Sitzreihen ganz erhalten oder wiederhergestellt sind. Von der äußern Umfassung ist nur ein kleines Stück vorhanden. Die hauptsächlichsten Triumphbogen befinden sich zu Aosta, Susa, Rimini, Pola (die ersten drei sicher, der letzte wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus), Ancona und Benevent (aus der Zeit des Trajan). Unter den zahlreichen Römerbauten Süd-Frankreichs ist der am besten erhaltene der Triumphbogen von Orange, für Tiberius errichtet. Unter den erhaltenen Stadtthoren ragen zwei zu Verona hervor, die Porta de' Borsari aus dem 3. Jahrhundert mit sehr müßiger Anordnung von Fenstern und Nischen in der Obermauer, und die Hälfte eines ziemlich gleichzeitigen Thores, Arco de' Leoni genannt. Der großartigste Thorbau aber steht auf deutschem Boden, es ist die Porta Nigra zu Trier.

Daß die Römer auch in Nutzbauten auf monumentale Festigkeit Wert legten, das beweisen die im Gebiet des ganzen Reiches erhaltenen Reste von Befestigungen, Wasserleitungen, Straßen und Brücken. Sie führten in den entferntesten Provinzen den unterworfenen Völkern die Macht und zähe Ausdauer, den stolzen, aufs Unvergängliche gerichteten Sinn der Eroberer unmittelbar vor Augen.

Alle diese Ruinen aber könnten uns das Aussehen einer antiken Stadt nicht ganz vergegenwärtigen, da sie nur von öffentlichen und Prachtgebäuden stammen. Das furchtbare Geschick, welches die Stadt Pompeji am Fuße des Vesuv am 24. August 79 ereilte, indem sie bei einem Ausbruch des Vulkans verschüttet wurde, ist für uns ein Glück gewesen; denn, nun diese Stadt durch Ausgrabungen wieder ersteht, gewährt sie uns den intimsten Einblick in antikes Leben. Die monumentalen Gebäude zeigen, daß hier auf dem Gebiete Groß-Griechenlands der Einfluß und das Verständnis griechischer Baukunst intensiver war als in Rom. Aber die öffentlichen Baulichkeiten, die Fora, die Basiliken, die Tempel, die Theater, das Amphitheater, die Thermen und andre, so hoch bemerkenswert und für das Gesamtbild unentbehrlich sie sind, haben für unsre Kenntnis von der antiken Architektur doch nicht die Wichtigkeit wie die Privatwohnhäuser, denn die öffentlichen Bauten lernen wir auch in Rom und anderwärts kennen, für das antike Wohnhaus jedoch ist Pompeji unsre einzige Quelle.

Das antike Haus öffnete sich nicht wie das moderne nach außen, sondern nach innen. Der Straße kehrte es glatte, fast fensterlose Mauern zu, nur in den Verkehrsstraßen waren nach außen Läden. In der ältesten Zeit war das Haus höchst einfach, es bestand aus einem viereckigen Mittelraum, dem Atrium, dessen von allen vier Seiten sich nach innen senkendes Dach in der Mitte eine viereckige Öffnung hatte, durch welche das einzige Licht in das Haus drang. Unter der Öffnung war ein Bassin zum Auffangen des hereinfallenden Regenwassers, das Impluvium. An diesen Mittelraum schlossen sich einige Zimmer, welche durch Thüren mit ihm verbunden waren und durch diese ihr Licht empfingen. Von der Straße her führte zu dem Atrium ein Gang, dessen Thür nach innen gerückt war, so daß eine kleine Vorhalle entstand. Dem Eingang gegenüber befand sich das Tablinum, das größte Zimmer, welches von allen Bewohnern gemeinsam benutzt wurde. Die andern Zimmer dienten als Schlaf-, Vorratszimmer, Küche u. s. w. Das Atrium, der gewöhnliche Aufenthaltsort der Familie, weitete sich an seiner hintern Seite in zwei Flügeln, den Alae, aus. Bei den reichern Häusern trat man durch eine Öffnung in der Rückwand des Tablinum in den Garten, der sich als schmaler Streifen an der Breitseite des Hauses entlang hinzog. Alles das war von den kleinsten Abmessungen, so daß die einzelnen Zimmer oft kaum mehr Raum als für ein Bett enthielten. Ursprünglich

wurde das Dach des Atriums in der Mitte nicht unterstützt, daher konnte auch dieser Raum nur klein sein. Erst nach dem Eindringen griechischen Einflusses stützte man es um das Impluvium herum durch Säulen, entweder durch vier oder mehr, und je nachdem hieß das Atrium tetrastylum oder corinthium. Nun erst konnten größere Mittelräume entstehen. — Aus dem Garten hinter dem Atrium entwickelte sich der zweite Teil des Hauses. Er wurde mehr vertieft, so daß er eine längliche Grundform empfing wie das Atriumhaus. Der mittlere Teil wurde an allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben, und hinter diese wurden abermals Zimmer gelegt. Der Mittelraum, der Epistyl genannt wurde, war mit Brunnen und Gartenanlagen geschmückt. Allmählich verloren die Räume um das Atrium ihre Bedeutung als Wohnhaus und dienten nur noch dem Verkehr mit der Öffentlichkeit und für die Dienerschaft, während zur Privatwohnung die Räume um das Epistyl wurden. Ein schmaler Gang neben dem Tablinum führte aus dem Atrium in das Epistyl. Hinter den Räumen des Epistyl befand sich dann in einigen Fällen noch der eigentliche Garten (Abb. 230), das sogenannte Haus des Pansa zu Pompeji, welches der Normalform am nächsten kommt, während andre mehr oder weniger davon abweichen. Zuweilen, bei besonders reichen Anlagen wurde der Garten zu einem zweiten Epistyl ausgestaltet; auch zwei Atrien nebeneinander kommen vor. Die im Atriumhause nach

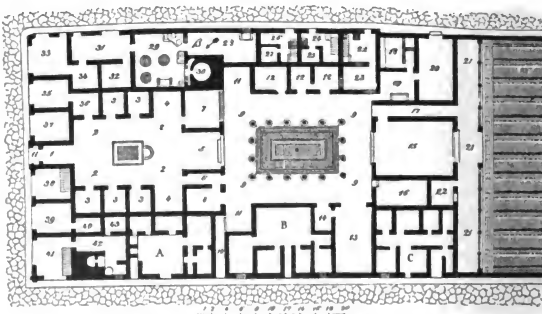


Abb. 230. Das sogenannte Haus des Pansa zu Pompeji. Grundriß.

der Straße zu liegenden Räume wurden als Läden oder Werkstätten vermietet, und ebenso die Zimmer des zweiten Stockwerkes, das sich an einer oder mehreren Seiten des Atriums, aber niemals über dem ganzen Gebäudekomplex erhob. Das antike Haus war im wesentlichen einstöckig und seine Ausdehnung erstreckte sich in die Länge und Breite. Nur in den großen Städten, vor allem in Rom, entwickelten sich vielstöckige Mietskasernen (bis zu zehn Stock hoch), die dann natürlich ähnlich den modernen Häusern gestaltet waren. Die Atriumhäuser wurden immer mehr ein Luxus der Reichen, zur Zeit Constantins kam in Rom nur noch ein Atriumhaus auf fünfundzwanzig Insulae.

Wunderbar malerisch muß das antike Haus gewirkt haben mit seinem Durchblick vom Atrium in das Peristyl (Abb. 231), mit dem hellerleuchteten Mittelraum, dem Schatten der Säulengänge und dem Dämmer der eigentlichen Zimmer. Zahlreiche bunte Vorhänge schieden die einzelnen Räume voneinander und wurden nach Bedürfnis auch zwischen den Säulen aufgehängt. Wasser plätscherte aus einem Brunnen im Atrium, und in der Mitte der Gartenanlagen des Epistyls glitzerte der Strahl des Springbrunnens in der Sonne. Marmorbilder und schöne Marmor- oder Bronzegeräte standen umher. Der Fußboden war mit

Opus signinum belegt, einer Masse aus Mörtel und kleinen Ziegelstückchen, in welcher durch weiße oder farbige Steinchen Muster eingelegt waren. Seine reichste Wirkung erhielt es aber durch die Bemalung aller Wandflächen, auf die wir im folgenden noch näher eingehen werden.

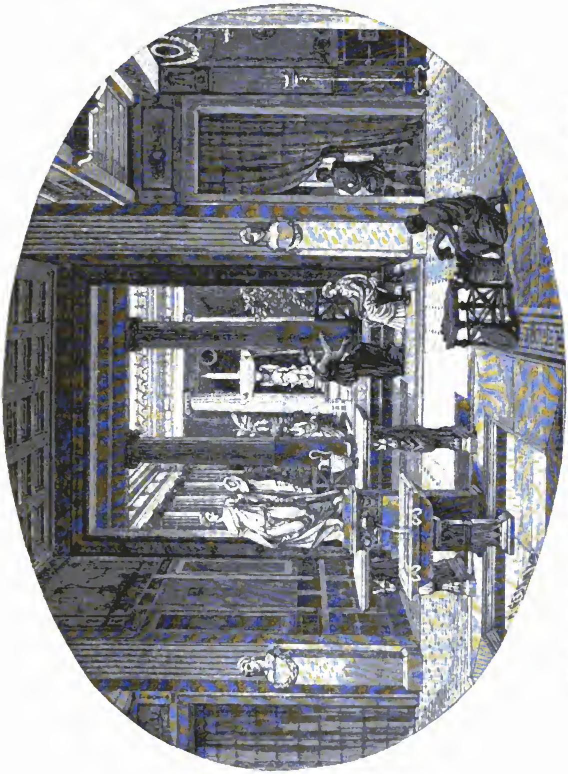


Abb. 231. Inneres eines pompejanischen Hauses. Blick aus dem Atrium durch das Tablinum in das Peristyl. Rekonstruktion von J. Bühlmann.

Die römisch-pompejanische Wand- und Mosaikmalerei.

Was wir von römischer Malerei wissen, beschränkt sich auf Wanddekorationen in Pompeji und Rom und auf einige Mosaiken. Pompeji spielt dabei die Hauptrolle. Die meisten Wandmalereien der pompejanischen Häuser sind

zwischen den Jahren 63 und 79 n. Chr. entstanden, da in dem erstgenannten Jahr ein furchtbares Erdbeben die Stadt heimgesucht hatte. Aber es ist damals doch auch eine so große Anzahl früherer Beispiele erhalten geblieben, daß wir die ganze Geschichte der pompejanischen Wandmalerei verfolgen können. Nach den Forschungen von Ernst Berger hat die Technik die größte Verwandtschaft mit dem modernen Stucco lustro. In drei übereinander liegenden Schichten ist auf die Wand Marmorstuck aufgetragen, der nach oben zu immer feiner wird, in der obersten Lage ist dem Stuck die Farbe gleich beigemischt. Diese besteht aus dem Farbstoff und „punischem Wachs", dessen Herstellung uns aus Plinius bekannt ist. Das punische Wachs geht mit dem Kalk des Stuckes eine in Wasser unlösliche Verbindung ein, und daraus erklärt sich die große Haltbarkeit der pompejanischen Wandbilder. Die verschiedenfarbigen Stuckflächen sind fast immer in regelmäßigen viereckigen Feldern nebeneinander gesetzt. Fast alle, wenn auch noch so reichen Dekorationen lassen sich nämlich auf ganz einfache farbige Grundflächen zurückführen. Diese sind also aus technischen Gründen das Grundmotiv der ganzen pompejanischen Dekoration geworden und in allen aufeinander folgenden Stilen geblieben. Auf diese farbige Stuckunterlage wurde die übrige Dekoration erst aufgemalt, und in den spätern Stilen sind dabei die Stellen, wo die verschiedenfarbigen Stuckflächen aneinander stoßen, die Nähte, durch aufgemalte Säulchen, Gebälk oder eine andre Art von Dekoration verdeckt.

Im ältesten, dem sogenannten Inkrustationsstil, ist die Wandfläche in einen Sockel, eine mittlere und eine obere Zone geteilt. Der Stuck ahmt die Bekleidung mit Marmorplatten, wie sie in den reichen griechischen Häusern des Orients üblich war, nach und zwar in liegenden oder stehenden Rechtecken, deren Farben und Adern nach bestimmtem System wechseln. Der obere Abschluß des mittlern Teiles ist oft wie das Gebälk eines Tempels gestaltet. Der oberste Wandstreifen ist meist eine einfarbige gleichmäßige Fläche. Bei dieser Dekorationsart wurde mit Vorliebe der Fußboden mit großen Mosaikgemälden geschmückt, weil das Mosaik zu der monumental gedachten Wandbekleidung trefflich paßte und Gelegenheit gab, figürliche Darstellungen, die man nicht gern entbehrte, anzubringen. — Nach der Eroberung durch die Römer kam der Architekturstil auf. Man empfand die Enge der Zimmer als drückend und suchte sie für den Eindruck durch perspektivisch gemalte Architekturen zu erweitern. Die Dreiteilung der Wand blieb bestehen, aber nur die Vorderfläche des Sockels wurde in der Wandebene liegend gedacht, der mittlere Teil der Wand wurde perspektivisch hinter gemalte Säulen oder Pfeiler zurückgeschoben und mit einem Mittelbilde geschmückt. Oft war er als Mauer gedacht, über welche man hinwegsehen konnte, und dann war in dem obern Wandteil der Blick in andre Zimmer oder in den Himmelsraum fingiert. Dabei aber wird die Erreichung jeder wirklichen Illusion absichtlich vermieden. Bei diesen beiden Stilen sind die Farben noch nicht reich und glänzend. In der letzten Zeit des Architekturstiles sinkt die gemalte Architektur zur Umrahmung des Mittelbildes herab. — Um die Zeit von Chr. Geb. wird diese Umrahmung des Mittelbildes rein ornamental, die architektonischen Glieder werden spielend schlank und das Ganze löst sich allmählich in den ornamentalen Stil auf. Aber noch immer ist die Dreiteilung geblieben. Die Wand ist jedoch wieder zu einer einheitlichen Fläche geworden, auf welche das Ganze nur zierlich spielend, aber sehr sorgfältig aufgemalt ist. Im obersten Streifen sieht man in der Regel in Architekturen, die wie aus Holzstäbchen aufgebaut scheinen. Die Färbung ist unterdessen lebhafter geworden und nimmt von unten nach oben an Helligkeit zu, weil die Zimmer das Licht von unten durch die geöffnete Thür empfingen. — Nach der Mitte des ersten Jahrhunderts begann man wieder zurückzugreifen auf den architektonischen Stil und seinen ungeheuren Vorteil, daß er die Räume scheinbar erweiterte, aber in ganz andrer Art, welche viel von dem ornamen-



Abb. 232. Wand aus dem Hau[s]



ragischen Dichters zu Pompeji.

talen Stil beibehielt, so entstand der letzte pompejanische Stil (Abb. 232). Man suchte jetzt die Wand vollständig zu negieren und gab darum auch ihre strenge Dreiteilung auf. Der Blick schweift durch sie hindurch und geht durch reiche phantastische Architekturen des schon erwähnten Stäbchenstiles, in welchem alle Glieder nur noch andeutend sind, ins Freie, in einen bläulichen oder weißlichen Hintergrund, der die Ferne bildet. Die Täuschung ist hier aber noch weniger durchgeführt als im Architekturstil, sondern alles nach rein dekorativen Gesichtspunkten flüchtig hingeworfen. Die Ausführung ist höchst nachlässig, aber der Reichtum der Erfindung unerschöpflich. Die großen Bilder werden jetzt seltener, und man streut lieber eine Fülle von kleinen Figuren über das Ganze, die durch die phantastischen Hallen wandeln oder von den Galerien herabschauen; auch schwebende Figuren inmitten umrahmter Felder sind beliebt. Zuweilen werden kleine idyllische Landschaftsbilder angebracht. Die Farben sind jetzt überaus reich und prächtig geworden. Auf diesem Punkte hat der Ausbruch des Vesuv die Kunst überrascht, aber sie scheint es auch an andern Orten nicht viel weiter gebracht zu haben, sondern hat sich danach in öde Wiederholung des einmal Erreichten verloren. Die malerische Dekoration aber hat wieder den Beweis geliefert, daß die antike Kunst überall von den gegebenen Bedingungen ausging und das Problem auf die geistreichste Weise löste. Etwas Erfreulicheres als der Wandschmuck der beiden letzten pompejanischen Stile läßt sich für die kleinen Räume unter dem heiteren südlichen Himmel nicht ersinnen. Überall in der Dekoration wird das Auge durch nimmermüde Abwechslung angeregt, ohne durch Ernst in Anspruch genommen zu werden, wo es sich nur um den allgemeinen Schmuck des Raumes handeln sollte. Aber in dem ornamentalen und im letzten Stil war durch die großen Mittelbilder, welche oft berühmte Originale nachahmten, auch für ein ernsteres Element gesorgt, wie wir unsre Wände mit Stichen nach bekannten Gemälden schmücken. Daß in der letzten Zeit diese Bilder seltener wurden, ist ein bedeutsames Zeichen für das sinkende Geistesleben der Antike.

Pompeji ist der einzige Ort, wo wir die Wandmalerei im Zusammenhang verfolgen können. Einzelne Beispiele haben sich in Rom erhalten, in dem Haus der Livia auf dem Palatin (vergl. S. 292), in den Thermen des Titus, in einem neuerdings bei der Tiberregulierung aufgefundenen Haus bei der Villa Farnesina, dessen Wanddekorationen sich jetzt im Thermenmuseum befinden. (Über die Odysseelandschaften vergl. S. 239.) Die feinen, zierlichen, geistreichen, von naturtreuen und phantastischen Figuren und Tieren belebten Ornamente der Titusthermen, die halb in Reliefstuck, halb in Malerei ausgeführt sind, haben Raphael zum Vorbild für seine Loggien gedient. Die römischen Arbeiten sind an Geschmack und Ausführung durchschnittlich besser als die pompejanischen. Ein Künstler aus der Zeit des Augustus, dessen Name nicht ganz feststeht, und der gewöhnlich Ludus genannt wird, scheint eine besondere Art von Gartenprospekten erfunden zu haben. Das schönste Beispiel befindet sich in der Villa ad Gallinas bei Rom, wo alle vier Wände eines Zimmers mit einem reichen, blühenden und früchtetragenden Garten geschmückt sind.

Von den Fußbodenmosaiken sind im Vatikan, Lateran, in der Villa Borghese, in Neapel (s. S. 237) und anderwärts Beispiele von verschiedener Güte erhalten. Sehr beliebt waren in der Kaiserzeit Gladiatorendarstellungen oft sehr roher Art (umfangreichstes Beispiel im Lateran). Bis zu welcher hohen Feinheit und malerischen Illusion es die Antike in dieser schwerfälligen Kunstart brachte, zeigt das berühmte Taubenmosaik im kapitolinischen Museum und das Mosaik des Dioskurides von Samos aus dem Hause des tragischen Dichters zu Pompeji, jetzt in Neapel, mit der Darstellung einer Theaterprobe.

Kopistenthätigkeit in der Plastik.

Die Neu-Attiker und Kleinasiaten. Die Schule des Pasiteles. Die übrigen Kopien.

Um das Jahr 150 v. Chr. hat sich nach Plinius die Kunst aufs neue erhoben. Dieses Datum bezieht sich wahrscheinlich auf den Eintritt der Römer unter die die Kunst begünstigenden Völker. In jener Zeit wurden in Rom die ersten Bauten von griechischen Architekten ausgeführt: verschiedene Tempel, die später in die Portikus des Metellus einbezogen wurden; um 133 ließ Brutus Gallaecus einen Marstempel errichten. Der Baumeister dieser Tempel war Hermodoros. Metellus scheint auch zuerst griechische Bildhauer in Rom beschäftigt zu haben. Im letzten Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der ersten Kaiser können wir mehrere Schulen von Plastikern nachweisen: die Neu-Attiker, die Kleinasiaten (diese noch bis nach Hadrian thätig) und die Schule des Pasiteles. Früher hat man in ihnen Schulen von Eklektikern zu erkennen geglaubt, die sich die Werke der Blütezeit, ja der archaischen Kunst zum Muster nahmen und aus archaischen Studien heraus frei schufen. Immer mehr aber ist man zu der Überzeugung gekommen, daß diese Künstler weiter nichts als Kopisten waren und die Kopien mit ihren Namen bezeichneten. Nur bei einzelnen hochberühmten Werken, wie dem Torso vom Belvedere und dem borghesischen Fechter, hat man nicht gewagt, diese Konsequenz zu ziehen, und doch müssen wir auch in diesen, wie ich oben (s. S. 246) gezeigt habe, bloße Kopien erkennen.

Die berühmtesten, uns durch noch erhaltene Werke bekannten Namen der Neu-Attiker sind: Apollonios, Nestors Sohn (der Verfertiger des Torso vom Belvedere nach einem Werk der lysippischen Schule und vielleicht der Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus), Apollonios, Sohn des Archias (Bronzeherme des Doryphoros aus Pompeji nach Polyklet), Glykon (Herakles Farnese nach Lysipp), Kleomenes (sogenannter Germanicus im Louvre, vielmehr das Bildnis eines unbekannten vornehmen Römers aus der beginnenden Kaiserzeit in der Haltung des Hermes Logios, nach einem Vorbilde aus der ersten Blütezeit der attischen Kunst), Antiochos (Kopie der Parthenos des Phidias in der Sammlung Ludovisi), Salpion (großer Mischkrug mit Reliefs, welche berühmte Figuren des bacchischen Kreises aus der zweiten Blütezeit der attischen Kunst wiederholen), Sosibios (Marmor-Amphora im Louvre mit zum Teil archaischen Reliefsfiguren), Pontios (Marmor-Rhyton im kapitolinischen Museum), Kriton und Nikolaos (Kanephore in Villa Albani). Alle diese Künstler waren Athener und lebten ziemlich gleichzeitig, ihre Werke stammen nach dem Buchstabencharakter der Inschriften etwa aus der Zeit des Augustus, nur der erstgenannte Apollonios ist vielleicht etwas älter, wenn wirklich er und nicht ein andrer Plastiker gleichen Namens die Statue des Jupiter Capitolinus gearbeitet hat, die zwischen den Jahren 84 und 69 v. Chr. entstanden ist. Auch die zahlreich erhaltenen neu-attischen Reliefs wiederholen Typen von Kunstwerken des 5. und 4. Jahrhunderts und stellen sie nur in verschiedener Weise zusammen. — Aus schriftlichen Berichten erfahren wir über die Neu-Attiker noch folgendes: Der Athener Menodoros fertigte eine Kopie des thespischen Eros von Praxiteles zum Ersatz des nach Rom entführten Originals; von Timokles und Timarchides, den Söhnen des Polykles, wird für ihre Athena in Elateia der Schild der Parthenos des Phidias kopiert und wahrscheinlich war auch die Göttin selbst eine Kopie. (Timarchides und sein Oheim Dionysios arbeiteten auch gemeinsam eine Ehrenstatue des C. Ofellius, welche wiedergefunden ist und sich im Körper als Kopie nach dem Hermes des Praxiteles erwiesen hat). — Nicht anders war es bei den Kleinasiaten. Die bedeutendsten unter ihnen sind uns schon bekannt: Agasias, der Verfertiger des borghesischen Fechters, Archelaos, Sohn des Apollonios aus Priene, von dem das Relief mit der Apotheose des Homer herrührt, beide aus dem letzten Jahrhundert v. Chr., und Aristeas und Papias, die Bildhauer der kapitolinischen Kentauren. — Neben diese Künstler



Abb. 233. Gruppe des Künstlers Menelaos in der Sammlung Ludovisi. Rom.

tritt die aus den griechischen Kolonien in Italien hervorgegangene Schule des Pasiteles. Dieser Plastiker war in Unteritalien geboren und empfing das römische Bürgerrecht bei dessen allgemeiner Verleihung an die unteritalischen Städte im Jahre 87 v. Chr. Von ihm wird zuerst erwähnt, daß er Thonmodelle für seine Statuen machte, was früher nicht allgemein üblich gewesen zu sein scheint. Er hat auch fünf Bücher über die Meisterwerke der Kunst geschrieben, welche zu den Quellen des Plinius gehören. Von ihm sind keine Arbeiten erhalten. Seinen Schüler Stephanos kennen wir aus einer Statue, welche eine archaische Figur, vielleicht ein Werk des Ageladas, wiederholt, es ist die nackte Jünglingsfigur in Villa Albani (Abb. 48). Sie kommt noch in andern, entweder ganz oder teilweise erhaltenen Kopien vor, außerdem ist sie einmal mit einer andern männlichen im Louvre und einmal mit einer weiblichen in Neapel zusammengestellt, Gruppen, welche den Namen Orest mit Pylades und Orest mit Elektra erhalten haben. Ein Schüler des Stephanos war Menelaos, der Verfertiger der Gruppe in der Sammlung Ludovisi (Abb. 233). Eine größere reich gekleidete Frau und ein kleinerer junger Mann, der den Mantel quer um den Körper

geschlungen hat, stehen nebeneinander, sich halb umfassend. So ausdruckslos ist die Zusammenstellung, daß es bisher nicht gelungen ist und wohl auch nicht gelingen wird, eine sichere Deutung auszusprechen, zumal man nicht einmal erkennen kann, ob die Gebärde Begrüßung oder Abschied ausdrücken soll. Wahrscheinlich sind die Vorbilder Einzelfiguren gewesen und von dem Kopisten lose zusammengestellt worden. In diesem Werk hat sich der Künstler an Vorbilder aus der vollendeten Kunst gehalten. Die weibliche Figur geht vielleicht auf ein Original aus dem Kreise des Praxiteles zurück. — Ein Zeitgenosse des Pasiteles war Arkesilaos, der für Cäsar und Lukullus arbeitete und durch die Vortrefflichkeit seiner Thonmodelle besonders berühmt war.

Aus der Masse der übrigen römischen Kopien heben sich diese mit Namen bezeichneten der drei Kunstschulen heraus. Die Künstler gehen sehr sorgfältig zu Werk und suchen in das formale Verständnis ihrer Vorbilder einzudringen, auch schalten sie mit ihnen zuweilen ziemlich frei, stellen sie zu neuen Gruppen zusammen oder bilden Statuen auf ihren Reliefs nach, sie in inhaltliche Beziehung zu einander setzend, oder sie setzen berühmten Statuen Bildnisköpfe auf. Die italische Kunstschule des Pasiteles scheint noch weiter darüber hinauszugehen, sie betrachtet das Kopieren als eine Schulung in den ihr bisher nicht geläufigen Kunstformen. Genaue Thonmodelle werden vorher geschaffen, immer merkt man, daß die Bildhauer den Blick nicht nur auf das zu kopierende Original, sondern auch auf die Natur gerichtet haben. So ist denn den Kopien ein eigenartiger, eklektisch-akademischer Stempel aufgedrückt, und es ist sehr erklärlich, daß man die Schule des Pasiteles lange Zeit für eine akademische gehalten hat, was sie ja bis zu einer gewissen Grenze auch wirklich war. Ja die ganz bestimmte technische Angewöhnung und Art der künstlerischen Anschauung in ihnen findet sich auch in andern Werken wieder, von denen wir sonst nicht wissen, daß sie mit diesen Künstlerkreisen zusammenhängen. So z. B. hat die Gewandung der Augustusstatue aus der Villa der Livia die größte Verwandtschaft mit dem Gewande an der Gruppe des Menelaos in der Sammlung Ludovisi. Wir müssen also annehmen, daß die Schule des Pasiteles auch auf weitere Kreise technisch anregend gewirkt hat. Die italischen Künstler mußten erst zur Kunstübung in griechischen Formen erzogen werden, und da war diese wissenschaftliche, sorgfältige Art zu kopieren ein vortreffliches Mittel. Von einem ähnlichen Grundgedanken ausgehend, that im 15. Jahrhundert Francesco Squarcione in Padua eine Malerwerkstätte auf, in welcher meist nach plastischen Vorbildern aus der Antike in wissenschaftlich sorgfältiger Weise studiert und gezeichnet wurde. Auch da galt es erst den Sinn für künstlerische Form, welcher vorher in Oberitalien nicht vorhanden war, zu bilden. — Die von den Athenern und den kleinasiatischen Plastikern geschaffenen Kopien zeichnen sich durch verständnisvolles Studium der Vorbilder und sorgfältige technische Schulung so vorteilhaft aus, daß es durchaus gerechtfertigt war, daß die Künstler sie mit ihrem Namen signierten. —

Die Zahl der bisher aufgeführten Kopien ist verschwindend klein gegenüber der Hauptmasse der übrigen, welche den weitaus größten Bestand unsres Besitzes an Antiken bildet. Wir haben schon im Verlauf der ganzen Entwickelung gesehen, daß uns die meisten griechischen Werke nur in römischen Kopien erhalten sind. Dazu kommt die noch größere Menge derjenigen, deren Originale wir nicht bestimmten Schulen oder Künstlern zuweisen, sondern nur im allgemeinen in die

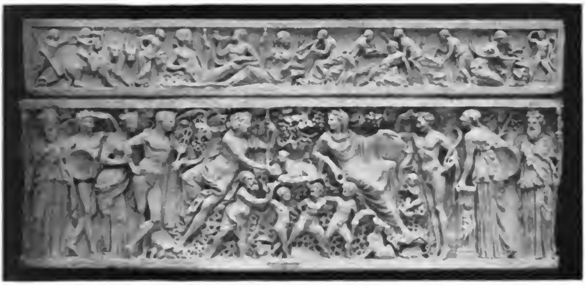


Abb. 234. Sarkophag Casali. Sammlung Jakobsen, Kopenhagen.

kunstgeschichtliche Entwickelung einreihen können, und sehr oft sind wir auch nicht einmal dazu im stande. Als Material für römische Kopien diente fast ausschließlich Marmor, nur in Ausnahmefällen hat man Bronze genommen. Der künstlerische Wert der Kopien ist außerordentlich verschieden. Die meisten verraten gelenke, aber auch sorglose Fertigkeit in der Handhabung der Kunstformen. Da kein tüchtiges Naturstudium nebenher ging, kam es immer mehr auf eine gewisse Routine heraus, das Kunstwerk im allgemeinen wiederzugeben und jede Feinheit im einzelnen aufzuopfern. Wohl nur in den allerseltensten Fällen wurden die Kopien direkt nach dem Original genommen: dadurch wurden natürlich die Fehler in geometrischer Progression vervielfacht. Diese nachlässige Art der Anfertigung hängt mit der Verwendung der Statuen zusammen. Die römische Religion erforderte nämlich viel weniger Kultbilder als die griechische, weil die Götter nicht in derselben Vielgestaltigkeit auftraten, und der Bedarf wurde hauptsächlich durch die in Griechenland geraubten Werke gedeckt. Die in Italien angefertigten Kopien wurden vielmehr fast ausschließlich zur Ausschmückung von Gebäuden, Plätzen, Straßen, Gärten, Brunnen u. s. w. bestimmt. Diese Verwendung erklärt es auch, daß meistens die Werke aus der zweiten Blütezeit der attischen Kunst und noch mehr aus der hellenistischen Epoche wiederholt wurden, daß die meisten dem Kreis des Bacchos und der Aphrodite angehören. Dazu kommen die zahlreichen allegorischen Gestalten, zu welchen griechische Originale, meist weibliche Gewandstatuen, umgearbeitet wurden. Überhaupt wurden die Vorbilder in den Kopien sehr oft für bestimmte Zwecke etwas abgeändert.

Unter den Kopien müssen auch die Sarkophage angeführt werden (Abb. 234). Der Satz, daß die Vorbilder von den Kopisten verändert wurden, gilt für ihren Skulpturenschmuck noch ganz besonders. Die griechischen Sarkophage waren der Regel nach im Freien aufgestellt, sie waren nicht ein Teil der Grabanlage, sondern das Denkmal selbst, sie waren im kleinen, was Bauten wie das Nereidendenkmal oder das Mausoleum im großen waren. Daher erhielten sie die Form eines meist tempelartigen Gebäudes, mit Sockel und Satteldach. Der Bilderschmuck ordnete

sich dem architektonischen Aufbau vollständig unter. Die römischen Sarkophage dagegen wurden in Grabkammern aufgestellt und hatten deshalb die Form einfacher länglicher Kästen, vielleicht im Zusammenhang mit der etruskischen Sitte, die Sarkophage als Ruhebetten zu gestalten, auf denen die Verstorbenen lagerten, während die römischen Sarkophage allerdings meist mit einem Deckel in Form eines Satteldachs versehen waren. Da die Sarkophage mit einer Langseite gegen die Wand gestellt wurden, sind in der Regel nur die drei übrigen mit Reliefs geschmückt, diese aber auch meistens so damit überladen, daß die architektonische Form ganz dagegen zurücktritt, suchte man doch selbst die Ecken zu negieren und mit plastischem Schmuck zu verkleiden. Da die Sarkophage in schlecht erleuchteten Grabgewölben standen, ist fast immer Hochrelief angewendet, ja es sind fast freie Figuren, welche vor der Rückwand stehen; in ihrem dichten Gedränge kommt das römische Prinzip der Überladung zum zweitenmal zum Ausdruck. An den wenig sichtbaren Schmalseiten und der Rückseite ist das Relief oft nur ganz flach und skizzenhaft. Bei dem Hochrelief ist jede Freiheit erlaubt bis auf die perspektivische Vertiefung zur Fernsicht, welche erst durch die Renaissancekunst in das Relief eingeführt wurde: die Figuren werden in verschiedenen Plänen hintereinander geschoben, die Örtlichkeit wird durch Bäume, Felsen, Gebäude u. s. w. angedeutet. Oft ist in einem Medaillon an der Vorderseite das Bildnis des oder der beiden Verstorbenen — meistens erhielten Ehepaare einen gemeinsamen Sarkophag — angebracht. Der Inhalt des übrigen Reliefschmuckes hat nur sehr selten Bezug auf den Bestatteten persönlich; schon öfter werden dadurch im allgemeinen Gedanken über Leben und Tod oder Anspielungen auf den Tod ausgedrückt. Dazu werden die Mythen und Sagen von Amor und Psyche, vom Tod der Niobiden, vom Muttermord des Orest und seiner Verfolgung durch die Eumeniden, von Artemis und Endymion, vom Raub der Persephone verwendet. Auch Sphinxe mit dem Kopf eines Schafes in den Vordertatzen kommen vor, wahrscheinlich als Symbol des hinraffenden Geschickes. Die zahlreichen Darstellungen aus dem Kreise des Dionysos deuten auf die orphische Anschauung hin, daß der Tote in den Thiasos aufgenommen wird, oder, allgemeiner gefaßt, nach dem Tode ein seliges Genußleben führt. In den meisten Fällen aber handelt es sich um die Freude am Schmuck ohne jede tiefere Verbindung mit dem Zweck. Zu den am häufigsten vorkommenden Gegenständen gehören die Amazonenschlacht, die Jagd des Meleager, die Arbeiten des Herakles, Tritone und Nereiden, die Geschichte des Achill, Schlachten gegen Barbaren u. s. w. Der Kunstwert der Sarkophage ist sehr gering, denn fast alle gehören erst in die spätere Kaiserzeit, vom 2. Jahrhundert n. Chr. an, da erst damals die Leichenverbrennungen anfingen außer Gebrauch zu kommen. Für die Reliefs müssen Vorbildersammlungen existiert haben, wie für die pompejanischen Wandgemälde, welche Zeichnungen nach berühmten Statuen, Gruppen oder Reliefs enthielten, die in freier Zusammenstellung verwertet wurden. Daher überrascht uns hinter der schlechten und flüchtigen Ausführung oft ein schöner Gedanke oder ein schönes Motiv, so daß die Sarkophage wegen ihrer Nachklänge griechischer Kunst für uns von Wichtigkeit sind.

3. Die eigentlich römische Kunst.

Einzelwerke. Bildnisse. Historische Reliefs u. s. w.

Die energische Schulung an den Formen der griechischen Plastik ist für die römische Kunst nicht ohne schöne Frucht geblieben. Einige erhaltene Werke klären uns darüber auf: in erster Linie der Camillus, Bronzestatue im kapitolinischen Museum (Abb. 235). Camilli wurden die Knaben genannt, welche beim Opfer ministrierten, die Opfergeräte trugen und dem Opfernden zur Hand waren. Sie wurden immer nur aus vornehmen Familien genommen.



Abb. 235. Camillus, Opferknabe.
Original-Bronzestatue im kapitolinischen Museum. Rom.

In den Händen des kapitolinischen Jünglings sind, wie wir nach ähnlichen Figuren auf Reliefs wissen, Opfergeräte zu ergänzen. Das Werk muß schon im Altertum berühmt gewesen sein, da mehrere Wiederholungen davon existieren, es gehört in die beste römische Kunstzeit, in den Anfang der Kaiserherrschaft. Diese Statue zeigt eine eklektische Kunstrichtung, welche man früher fälschlich in den erhaltenen Werken der Schule des Pasiteles suchte. An ihr können wir erkennen, welch schönen Erfolg die Studien jener Kopisten für frei schaffende Künstler gehabt haben. Daß archaische Muster eingewirkt haben, merkt man an der etwas befangenen Haltung der Figur, die hier aber wie in echt archaischen Werken den Reiz der Naivetät hat, weil diese Kunst in gewissem Sinne selber archaisch war. In der Gewandung herrscht kühle Nüchternheit und schwunglose Treue der Natur gegenüber. So schön der Kopf ist, so ist doch auch er kühl gedankenhaft und nicht aus warmer Schöpferkraft empfunden; er soll idealisiert sein, ist aber nur typisch geworden. Wie an archaisch-griechischen Werken ist die Statue mit zierlichen Einzelheiten geschmückt; die Nähte und die Schuhe sind mit feinen Ornamenten versehen, die zum Teil in Silber eingelegt sind.

Nicht minder edel tritt die römische Kunst in dem Romakopf im Louvre hervor (Abb. 236). Das Vorbild war die Göttin Athena, aber bei aller typischen Ähnlichkeit steht der Künstler ihr doch selbständig gegenüber. Die Züge sind schärfer und knapper, der Ausdruck ist kühl-verständiger geworden, es ist die schlagende Verkörperung des scharf denkenden, nüchtern praktischen, aber vornehmen römischen Volkscharakters. Die einzige erhaltene monumentale Darstellung einer altitalischen Gottheit ist die archaisierende Statue der Juno Sospita in der Rotunde des Vatikan.



Abb. 236. Romakopf. Paris. Louvre.

Die Römer besaßen einen treffend beobachtenden Blick und vorzügliche Menschenkenntnis, die das erste Erfordernis für einen Staatsmann sind, daher war dieses Volk von Staatsmännern auch besonders befähigt für die Bildniskunst. Ihre Leistungen darin gehören zu den besten, welche die Kunstgeschichte überhaupt aufzuweisen hat. Die Bildnisse waren entweder ganze Statuen oder Büsten. Sie strebten entweder Naturtreue an oder waren idealisiert. Die Römer teilten die ikonischen, d. h. naturtreuen Statuen ein in togatae und thoracatae.

Die Statuae togatae waren in der Friedenstracht der Toga. Die Hauptlage dieses Gewandes ist fast immer die gleiche, der herkömmlichen Tracht des Lebens entsprechend, nur in Einzelheiten verschieden. Schon in der Wirklichkeit verlieh dieser lange, edel umgeschlungene Mantel der menschlichen Gestalt eine unvergleichliche Würde, und die römischen Künstler haben verstanden, diese auch in den Bildwerken herauszubringen. Sie schufen in den Togastatuen ein Seitenstück zu den reichen weiblichen Gewandfiguren der griechischen Plastik. Diese hatte nur in priesterlichen Gestalten, wie z. B. in dem lang bekleideten Dionysos oder dem Kitharoeden Apoll Gelegenheit gehabt, männliche Gewandfiguren zu bilden, denn die gewöhnliche Tracht der Griechen war der kurze Chiton und das nicht sehr große und stoffreiche Himation, das meistens nur einen Teil des Körpers bedeckte und ihn niemals gänzlich verhüllte. Die Toga dagegen tritt viel selbständiger auf, die Masse ihres Stoffes verhüllt den Körper so, daß er ganz darunter verschwindet. Der Blick für das Monumentale, welchen die Römer auch in ihrer Baukunst bewiesen, ließ sie hier, wo sie sich an kein Vorbild anlehnen konnten, nach der Naturbeobachtung das Richtige treffen. Wenn bei den Kaiserstatuen die Toga auch über den Hinterkopf



Abb. 237. Statue des Augustus aus der Villa der Livia. Rom. Vatikan.

gelegt ist, dann sind die Herrscher als oberste Priester dargestellt (Augustus in der Sala a Croce greca des Vatikan). — Die weiblichen Gewandfiguren lehnen sich vielmehr an griechische Vorbilder an, sie ahmen diese in der Haltung und in der Gewandung wohl meistens ziemlich genau nach. Die männlichen Togafiguren stehen meistens, da beim Sitzen die Würde dieser Tracht nicht recht zum Ausdruck kommt, die römischen Damen dagegen sitzen ebenso häufig, wie sie stehen. Eines der berühmtesten Sitzbilder ist das der älteren Agrippina im kapitolinischen Museum (Abb. 238) von sehr edler Haltung, im Körper jedenfalls Kopie eines griechischen Originals. Sehr oft wurden die Körper mit ihrer Bekleidung auf Vorrat gearbeitet und dann nur der betreffende Bildniskopf aufgesetzt.

Die Statuae thoracatae, d. h. die geharnischten Bilder von Kaisern oder Feldherren, haben meist die Gebärde der Anrede an das Heer mit erhobener Rechten. Oft waren im Marmor Harnische von reich getriebener Metallarbeit nachgebildet. Das schönste Beispiel



Abb. 238. Sitzbild der älteren Agrippina im kapitolinischen Museum zu Rom.
Nach Originalphotographie.

dieser Art, eine der edelsten Bildnisfiguren der Antike überhaupt, ist der im Jahre 1863 in der Villa der Livia bei Rom gefundene Augustus im Braccio nuovo des Vatikan, im Jahr 17 v. Chr. gearbeitet (Abb. 237). Wahrhaft königlich ist die Gebärde, mit welcher er vor das Heer hintritt und zu ihm spricht. Die reiche Verzierung des Panzers ordnet sich dem Gesamteindruck völlig unter, das Ganze wird von dem edlen Kopf beherrscht, der den Charakter dieses geborenen Königs wundervoll wiedergibt: den kraftvollen zielbewußten Willen, den scharfen Verstand, die überlegene Klugheit, das sichere Gefühl für Gesetz und Recht, und das alles organisch ineinander verschmolzen und getragen von der natürlichen Begabung eines außergewöhnlichen Menschen, die in dem Kopf vortrefflich zum Ausdruck kommt. Noch anziehender ist der Kopf des jugendlichen Augustus; früher im Museum Chiaramonti, jetzt bei den andern Kaiserbüsten am Ende der Galleria delle Statue aufgestellt. In meisterhafter Weise sind alle die genannten Eigenschaften des Mannes schon in diesem frühreifen Jüngling herausgefühlt; in der monumentalen Erfassung und Modellierung des Kopfes ist das Höchste geleistet, und doch liegt auch wieder ein zarter und lebenswarmer Hauch darüber. — Von den antiken Reiterstatuen sind nur sehr wenige auf uns gekommen. Die hervorragendsten sind die beiden Balbus, Vater und Sohn, aus Herculaneum, jetzt im Museum von Neapel, und der Mark Aurel auf dem Kapitol (Abb. 239); erstere ein Zeugnis, auf welcher monumentalen Höhe solche Werke in der ersten Kaiserzeit selbst in der Provinz standen, der letztere in der Ausführung ein Beweis von dem rapiden Verfall der antiken Kunst, in der Gesamtwirkung aber noch so durchdrungen von antiker Größe, daß die ganze Renaissancekunst sich an ihm inspiriert hat. Der schwere Gaul ist wohl Porträt eines Lieblingspferdes, der Kaiser selbst trotz des Spieß-



Abb. 239. Reiterstandbild des Mark Aurel. Rom. Kapitol.

bürgerlichen dennoch vornehm: diese organische Vereinigung von Widersprüchen ist ein merkwürdiges Geheimnis des Werkes, das nur dadurch erklärt wird, daß sich in dem Bildner der gesunde Blick für das Natürliche mit der Wucht der guten künstlerischen Tradition verband. Der in seinem Verhältnis zur Figur mustergültige Sockel soll von Michelangelo sein. — Auch Statuen auf Quadrigen haben die Römer geschaffen, keine von ihnen ist erhalten, dagegen stammen wohl die Bronzepferde auf der Markuskirche in Venedig und die Bronzepferde aus Herculaneum in Neapel von solchen Werken, namentlich die ersteren von großem Wurf.

Bei den idealisierten Bildnissen ist der Dargestellte meistens ein Kaiser, entweder als Heros oder als Gott gefaßt.

Im ersteren Fall wurde die Statue achilleisch genannt und war entweder nackt oder in der griechischen Tracht der Chlamis. Als Götter treten die Kaiser am häufigsten in der Gestalt Jupiters auf, als dessen Statthalter auf Erden sie sich betrachteten. Sie



Abb 240. Antinoos Mondragone. Kolossalbüste.
Paris. Louvre.

thronen, den Oberkörper nackt, um den unteren Teil das Himation geschlungen (Nerva in der Rotunde des Vatikan), seltener stehen sie mit Scepter und Blitz in den Händen. Aber auch unter der Form andrer Götter erscheinen sie: so ließ sich Nero mit Vorliebe als Apoll bilden.

Die überaus zahlreichen Bildnisse des Antinoos führen diesen schönen Jüngling entweder heroisiert oder vergöttlicht vor. Dieser Liebling Hadrians, von Geburt ein Bithynier, ertränkte sich im Jahre 130 oder 132 n. Chr. bei Besa im Nil, wahrscheinlich im Opfertod sein Leben für das seines kaiserlichen Herrn hingebend. Hadrian trauerte ihm in überschwenglicher Verehrung nach. Die Bithynier und die angebliche Mutterstadt Bithyniens Mantineia stifteten ihm Kulte, Hadrian umgab sich, namentlich in seiner Villa bei Tivoli, mit zahllosen Bildnissen seines Lieblings. Als Gott erscheint er unter der Gestalt des Dionysos, Hermes, Apoll, Herakles, Ganymed, ägyptischer Götter u. s. w. Eine große Zahl von Statuen, Reliefs, Münzen, Gemmen hat sich erhalten. Deutlich steht der schöne Jüngling vor uns mit seiner breiten und hochgewölbten Brust, der weichen Fülle seiner Glieder, dem breiten Schädel, den schmalen Augen mit dem seelenvollen Blick, den üppigen Lippen und der schwermütigen Neigung des Hauptes. Wohl das beste Exemplar ist die Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre (Abb. 240). Über allen Köpfen liegt es wie wehmütige Trauer um den frühen Tod, wie leise Klage über das Dahinschwinden der kurzen Blütenschönheit des Lebens. Ein verspäteter Nachklang zarter griechischer Poesie inmitten der markigen Prosa des Römertums.



Abb. 241. Kolossalbüste des Kaisers Hadrian.
Rom. Vatikan.

Die idealisierten weiblichen Porträts zeigen die vornehmen Damen entweder als Personifikationen einer Tugend oder als Ceres, Flora, Vesta, Diana, oder als eine der Musen. Bis auf Hadrian waren sie immer ganz bekleidet, von da an treten sie häufig als Venus halb oder ganz nackt auf, wobei durch den Widerspruch des naturalistischen, meist gemeinen Kopfes und des idealisierten Körpers nicht nur ein künstlerischer Mißklang entsteht, sondern die Statuen auch in ganz anderm Sinne nackt erscheinen, als wenn sie Idealköpfe tragen, und dadurch anstößig und roh wirken.

Noch sehr viel größer als die Zahl der erhaltenen Statuen ist diejenige der Büsten. Hier wie dort stellt der größte Teil Kaiser oder Mitglieder der kaiserlichen Familie dar, denn jede Provinzialstadt besaß eine oder mehrere Statuen oder Büsten des regierenden Herrschers und oft auch von andern Angehörigen des Kaiserhauses, auch Privatleute stellten solche Bildnisse in ihren Häusern auf.

Wir besitzen nur sehr wenige Bildnisse aus der Zeit der Republik. Leider stehen die Züge des größten aller Cäsaren, Cäsars selbst, nicht fest, denn die mit seinem Namen bezeichneten Büsten weichen stark unter einander ab. Ob die herrliche Basaltbüste in Berlin als sein Bildnis angesehen werden darf, ist sehr zweifelhaft. Die am häufigsten unter den Kaiserköpfen vorkommenden sind: Tiberius (dem Augustus sehr ähnlich und daher wohl sein natürlicher Sohn), Caligula, Claudius, Nero (in den meisten Fällen

zweifelhaft), Vespasian, Titus (die beiden letztern einander sehr ähnlich und oft verwechselt), Trajan, Hadrian (am zahlreichsten von allen und oft sehr gut, Abb. 241), Mark Aurel, Lucius Verus, Caracalla (meist sehr gut).

Das römische Bildnis unterscheidet sich stark vom griechischen. Hier zeigt sich am meisten der Zusammenhang mit der altitalischen Kunst. Der nüchterne Blick für das Natürliche, welcher schon jener eigen war, kommt hier richtigen Orts zur Geltung. Die Beobachtung der Künstler ist haarscharf, sowohl bezüglich der äußeren Erscheinung wie des Charakters. Sie haben ein seltenes Gefühl für die Erfassung des plastisch wirksamen im Kopf und wissen die Teile des Gesichtes nach großen Gesichtspunkten und Partien zu disponieren und in der Angabe des Details gerade das richtige Maß zu halten, soweit es zur Charakteristik erforderlich ist. Ganz dasselbe ließe sich auch von der Darstellung des Geistigen sagen, auch da außerordentliche Klarheit im Erfassen und der Wiedergabe der Persönlichkeit. Die griechischen Bildnisse behalten selbst in der Diadochenzeit, so individuell sie auch an und für sich sein mögen, den römischen gegenüber immer etwas Typisches, das Kunstwerk steht dem lebenden Vorbilde viel selbständiger gegenüber, und man fühlt die künstlerische Persönlichkeit des Schaffenden heraus; beim römischen Bildnis dagegen tritt der Schöpfer vollständig hinter dem Dargestellten zurück, man kommt kaum jemals auf die Frage: Wer hat das gemacht? Diese Art der Menschenschilderung hat große Verwandtschaft mit derjenigen in Shakespeares Dramen, auch da verschwindet der Schöpfer, der Dichter, gänzlich hinter seinen Geschöpfen, er versteht sie ganz von sich los zu lösen und weiß jedem einzelnen völlig gerecht zu werden, ohne sein persönliches Empfinden anders als im allgemeinen durchklingen zu lassen. Auch mit den meisten Bildnissen der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts haben die römischen Porträts Verwandtschaft, namentlich mit den Werken von Franz Hals und Bartholomäus van der Helst. Das Niederdeutsche in Engländern und Holländern begegnet sich hier mit dem antik Römischen. Es ist ein unvergleichlicher Genuß, durch eine Galerie römischer Bildnisstatuen und Büsten zu wandern, wie sie besonders im Louvre, im Vatikan und im kapitolinischen Museum zusammengestellt sind. Es ist, als ob man sich

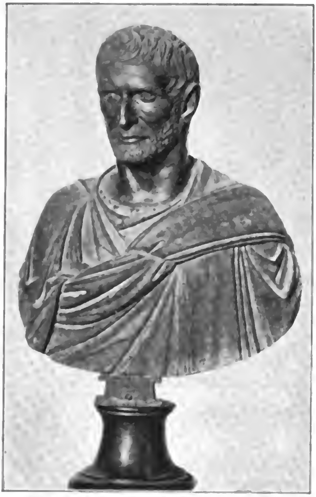


Abb. 242. Bildnis eines Römers aus der Zeit der Republik. Bronzebüste. Rom. Kapitol.

in einer Gesellschaft lebender Menschen bewegte, deren Geschichte und Denkart man kennt. Wo, wie besonders im Louvre, diese Bildwerke chronologisch geordnet sind, da entrollen sie vor dem Betrachter ein tiefsinniges Stück Weltgeschichte, das mit hoher geistiger und physischer Kraftentfaltung beginnt, durch alle Stufen der Verwilderung hindurchführt und mit stumpfer Gemeinheit endet. Es ist ein erschütternder Bericht vom Niedergang und der selbstmörderischen Vernichtung menschlicher Größe nnd menschlicher Würde. Mit erbarmungsloser Genauigkeit hat die römische Kunst Buch darüber geführt und diesen schrecklichen Prozeß der Auflösung für alle Zeiten aufgezeichnet. Das künstlerische Können sank mit dem menschlichen Wert der Modelle, bis sich die klare Schärfe der Charakteristik und der Form in brutale und ungeschickte Roheit verkehrte; aber selbst die letzten schlechtesten Werke zeugen, wenn auch nur in schwachen Spuren, noch davon, welche Treffsicherheit und welch monumentales Gefühl der römischen Bildniskunst eigen war.



Abb. 243. Bildnis der Matidia (?). Trajanisch-hadrianische Zeit. Aus Cumae. Marmorbüste. Neapel. Museum.

Eine Mittelstellung zwischen den Bildnissen und der historischen Kunst nehmen die **Barbarendarstellungen** ein. Die griechische Kunst war nur sehr zögernd an die naturgetreue Wiedergabe ausländischer Völker gegangen. In der ältern Zeit, wie an dem Tempel von Ägina und den Friesen des 5. Jahrhunderts, wurden sie nicht anders gebildet als die Griechen und nur durch einige Andeutungen in der Tracht als andres Volk gekennzeichnet. Erst die pergamenische Kunst wagte in diesem Punkt Naturtreue, faßte aber die Barbaren in den Statuen heroisch auf. Die Römer dagegen benutzten ihre Meisterschaft im realistischen Bildnis zu genauer Wiedergabe und verbanden ethnographische und Bildnistreue miteinander.

Den Römern verdanken wir die hochinteressanten Barbarenbildungen, welche uns eine Reihe der durch die Römer unterworfenen Nationen vorführen, u. a. unsre eignen Vorfahren, mit deren Abbildern wir sehr zufrieden sein können. Die römischen Bildhauer hatten das richtige Auge für die kraftvolle und frischblühende Schönheit unsres Volkes. Zwei Köpfe, der eine in London, der andre in Petersburg (Abb. 244 u. 245), führen uns die beiden Geschlechter vor. Wie der frische Odem der deutschen Felder und Wälder weht es uns aus dem Kopf des Jünglings entgegen, eiserner Wille und trotzige, im Kampf gestählte Kraft liegt auf dem Antlitz und über den Brauen, aber auch Wärme des Gemütes

und Schwung der Empfindung können wir daraus erkennen, besonders fällt der strenge, fast finstre Ernst gegenüber dem heitern Südländer auf. Das Mädchen ist wie ein Gedicht, innig und minnig, keusch und rein wie die Quelle. Erstaunlich ist es, wie der Künstler verstanden hat, die blonde Haarfarbe und die helle Haut selbst nur im Stein zur Geltung zu bringen; ursprünglich half jedenfalls die Bemalung noch nach. Die früher Thusnelda genannte Figur in der Loggia dei Lanzi in Florenz ist wohl im allgemeinen als trauernde Germania zu fassen und stammt wahrscheinlich von einem Triumphdenkmal der ersten Kaiserzeit. Sie gibt den germanischen Typus viel allgemeiner wieder als die beiden erstgenannten Köpfe, aber auch in ihr ist die edle, stolze, selbst in der Trauer über die Gefangenschaft würdige Erscheinung der Germanin wundervoll erfaßt. — Mit den Germanen stehen unter den römischen Barbarenbildungen in erster Linie die Dacier. Am besten werden diese veranschaulicht durch drei kolossale Köpfe im Braccio nuovo des Vatikan, die auf dem Trajansforum gefunden sind (Abb. 246). Gegenüber dem offenen treuherzigen Germanen haben wir hier einen verschlagenen tückischen Typus und unedle Bildung. Haar und Haut wirken durch die tiefen Schatten braun. Statuen von Daciern, aus der Zeit Trajans stammend, schmücken den Constantinsbogen: eine bessere, nicht ganz vollendete Dacierstatue, welche in einer antiken Bildhauerwerkstätte nahe bei Chiesa nuova gefunden wurde, steht im Lateran. Sie ist eine vorzügliche Verkörperung der finsteren Kraft dieser nordischen Barbaren.



Abb. 244. Kopf eines jungen Germanen. London. Nach Gipsphotographie.

Außer in den Bildnissen können wir den Gang der römischen Kunst am genauesten verfolgen in den historischen Reliefs, ja diese sind unser wichtigster Beleg dafür, da sie aus einer langen Reihe datierter Arbeiten bestehen. Schon zu Zeiten der Republik war es Sitte, daß die siegreichen Feldherrn ihre Schlachten in Gemälden darstellen ließen, und daß diese im Triumphzuge aufgeführt wurden. Die Reliefs an den Triumphalbauten der Kaiser sind als Übertragung solcher Gemälde in Stein anzusehen. In ihnen tritt die Eigentümlichkeit der römischen Kunst voll hervor, da keine griechischen Muster vorhanden waren, an welche sie sich hätte anlehnen können; ja sie stellt sich in Gegensatz zur hellenistischen Kunst, indem, außer in den frühesten Reliefs, jede idealisierende Tendenz vermieden wird.

Die Reliefs wollen nichts weiter sein als Chroniken wie die bildlichen Darstellungen der Assyrer, nur daß die römischen Werke noch durch einen Nachklang griechischen Geistes veredelt werden.

Die älteste derartige Arbeit ist ein langer Fries aus der Zeit des Augustus, dessen Hauptteil sich in den Uffizien zu Florenz befindet, während andre Stücke an verschiedenen Stellen in Rom zerstreut sind. Es ist eine Prozession, an deren Spitze die kaiserliche Familie schreitet. Hier ist noch deutliche Anlehnung an die griechische Kunst zu bemerken. Stilistisch gehört diese Arbeit aufs engste mit dem Camillus zusammen, und alles, was von jenem gesagt ist, gilt auch von ihr. In den Reliefsfragmenten vom Triumphbogen des Claudius, der 51—52 n. Chr. errichtet wurde, jetzt in Villa Borghese, sind noch keine bestimmten historischen Ereignisse dargestellt, sondern es ist nur der Kaiser inmitten seines Heeres abgebildet. Zu den besten römischen Werken gehören die großen Reliefs am Triumphbogen des Titus aus dem Jahre 81. Besonders interessant ist dasjenige, in welchem die Beutestücke aus Palästina aufgeführt werden, der siebenarmige Leuchter und der Tisch der Schaubrote (Abb. 247). Die Komposition mit den gedrängten Figuren und dem perspektivisch gestellten Stadtthor ist schon durchaus malerisch, aber doch treten die Hauptgestalten und Gruppen noch klar hervor. Eine sehr rege Kunstübung hat unter Trajan bestanden. Der plastische Schmuck von einem Triumphbogen dieses Kaisers an der Via Appia wurde später beim Bau des Constantinbogens verwertet. Die Hauptteile sind acht große Reliefs an der Attika und acht kleinere in Rundmedaillons über den Nebeneingängen (Abb. 248). Außerdem ist der Constantinbogen mit vier ebenfalls aus Trajans Zeit, aber vielleicht nicht von dem genannten Denkmal stammenden Reliefplatten geschmückt, die ursprünglich eine zusammenhängende Darstellung bildeten und die dacischen Kriege des Kaisers behandelten. Die Auffassung in diesen letzteren ist allerdings wie bei den andern durchaus malerisch und chronikenartig, aber die Form ist doch noch edel und schön, und der seelische Ausdruck gut gelungen. Von ähnlichem Wert sind die zahlreichen Reliefs an dem Triumphbogen desselben Kaisers in Benevent und die Darstellung zweier Regierungsakte Trajans an den 1872 auf dem Forum Romanum gefundenen Marmorschranken. Bedeutend tiefer stehen in der Beziehung die Reliefs von der Trajanssäule, welche sich in einem Spiralband emporschlängeln. Hier ist die Erzählung mit ihren 2500 Figuren nur noch Chronik, die Feldzüge des Kaisers werden in allen Einzelheiten genau geschildert: Märsche, Flußübergänge, Brückenbauten, Aufschlagen von Lagern, Erbauung von Magazinen, Kastellen, Verproviantierungen des Heeres, Schiffe, Kämpfe, Belagerungen, Stürme auf Festungen, Plünderung und Zerstörungen von festen Plätzen, Gerichtssitzungen, Einbringung von Gefangenen, Hinrichtungen u. s. w. Überall ist


Abb. 245. Kopf eines germanischen Mädchens. Petersburg. Nach Gipsphotographie.

die Person des Kaisers, welche sich mehr als fünfzigmal wiederholt, in den Vordergrund gedrängt. Künstlerische Abrundung der Komposition ist gänzlich aufgegeben, die Erzählung strebt nur nach möglichster Deutlichkeit. Aber doch ist noch eine gewisse Frische und unermüdliche Sorgfalt in der Arbeit zu bemerken, dieses und einzelne schöne Figuren erinnern daran, daß die gute Tradition noch nicht gänzlich erloschen war.

So hatte sich die römische Kunst noch bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts gehalten, die Künstler, welche zum großen Teil Griechen waren, hatten mit dem Erbteil der griechischen Kunst so gut gewirtschaftet, als es bei den unkünstlerischen Aufgaben gehen wollte; sie hatten das geläufige Können, welches sie von jener überkommen hatten, praktisch zur Vorführung wirklicher Geschehnisse verwertet, aber den eigentlichen Geist der griechischen Kunst gänzlich aufgegeben. Die Kaiser bis Trajan haben die Kunst benutzt, um durch sie Denkmäler ihrer Thaten errichten zu lassen; da sollte vor dem gänzlichen Niedergang der Antike noch einmal ein Mann erstehen, der die Kunst um ihrer selbst willen liebte und durch fürstliche Gunst eine neue Blüte hervor zu zaubern suchte. Dieser Mann war Kaiser Hadrian. Sämtliche Zweige der antiken Plastik, sogar die Goldelfenbein-Bildnerei, unternahm er neu zu beleben. Äußerlich wurde eine glänzende Kunstthätigkeit entfaltet, aber es war nur ein Scheinleben; das einzige wirklich wertvolle, was die Epoche Hadrians hervorgebracht hat, waren die Bilder des kaiserlichen Lieblings Antinoos, alles übrige war Nachahmung, welche kein selbständiges Leben hatte. Trotzdem andre, wie der reiche Rhetor Herodes Attikus, welcher mehrere Städte Griechenlands mit architektonischen und plastischen Werken schmücken ließ, dem Beispiel des Kaisers nachfolgten, fiel die künstlich gesteigerte Kunstübung nach dem Tode Hadrians in nichts zusammen, und der Verfall brach um so schneller herein, indem man jetzt nicht mehr den Blick auf die originalgriechische Kunst, sondern auf deren Nachahmung unter Hadrian und auf die trajanischen Werke als Muster richtete.


Abb. 246. Kolossaler Dacierkopf vom Trajansforum. Rom. Vatikan.

[Schon während der ganzen Kaiserzeit waren mit fremden Kulten auch die Götterbilder fremder Religionen in Rom eingedrungen. Ja bereits die griechische Kunst hatte wenigstens eine fremde Gottheit in ihren Darstellungskreis aufgenommen, nämlich den ägyptischen Serapis, der als veränderter Zeus von Bryaxis gebildet worden war. Der Isiskult und Isisbilder wurden schon zur Zeit der ersten Kaiser in Rom eingeführt, Statuen von Isispriesterinnen kommen zuerst in Pompeji vor. Aber erst unter den späteren Kaisern, namentlich seit Hadrian, wurden diese ausländischen Götter häufig dargestellt. Die steife ägyptische Auffassung ward oberflächlich nachgeahmt und wirkt im höchsten Grade unerfreulich. Auch andre orientalische Kulte und ihre Bilder fanden Aufnahme. Sehr zahlreich sind die Denkmäler des Mithraskultus, der aus assyrischen und persischen Elementen gemischt war. In dem Mithrasopfer, einem Jüngling, der auf einem Stier kniet und ihn absticht, ist dabei eine schöne Komposition zustande gekommen, welche griechischen Opferscenen nachgebildet ist.]

Unter den Antoninen wirkte der Anstoß Hadrians bezüglich des Eifers der Kunstpflege, wenn auch stark abgeschwächt, noch nach. Aber die Reliefs an dem Marmor-



Abb. 247. Relief vom Titusbogen zu Rom.

fußgestell einer zu Ehren des Antoninus Pius errichteten Granitsäule und diejenigen der Mark Aurelsäule sind frostig allegorisch oder nüchtern und hausbacken erzählend, die letzteren wie die ganze Säule eine Nachahmung der Trajanssäule. Die Epoche Trajans war überhaupt das Vorbild für die Werke aus der Zeit Mark Aurels, das beweisen auch die Reliefs von einem Triumphbogen dieses Kaisers in den kapitolinischen Museen, sie sind zum Teil Figur für Figur trajanischen Reliefs nachgebildet und ins Spießbürgerliche verkehrt. Von diesen Kaisern an wurde die Kunstübung immer spärlicher und immer roher. Der einzige Zweig der Plastik, welcher sich noch hielt, war die Bildniskunst, wodurch die Römer ihre hohe Begabung dafür noch einmal bewiesen; die Büsten Caracallas z. B. gehören noch zu den vorzüglichsten Leistungen dieser Art. Die Reliefkunst aber war ganz kindisch geworden, wovon der Triumphbogen des Septimius Severus aus dem Jahre 201 und der diesem Herrscher von Wechslern und Viehhändlern errichtete Bogen am Forum Boarium, sowie die Porphyrsärge der Helena und Constantia in der Sala a Croce greca des Vatikan erschreckendes Zeugnis ablegen.

So siechte die antike Kunst im römischen Reich langsam dahin und fand schließlich in dessen Verrohung und Auflösung ein trauriges und ruhmloses Ende.

Bemerkungen über das antike Kunstgewerbe.

Das antike Kunstgewerbe hat für uns ein antiquarisches und ein künstlerisches Interesse; ersteres, indem es einen Einblick in das Leben der antiken Völker gewährt, letzteres, indem es zeigt, wie der Kunstgeist der Antike sich diesen Aufgaben gegenüber verhielt. Das künstlerische Verständnis der kunstgewerblichen Erzeugnisse wird so sehr durch das antiquarische Verständnis bedingt, daß eine vollständige Geschichte des antiken Kunstgewerbes nur bei



Abb. 248. Kaiser Trajan opfert dem Apoll. Relief vom Trajanbogen an der Via Appia. Rom. Triumphbogen des Constantin.

einer, beide Seiten gerecht werdenden Behandlung möglich wäre. Dazu aber gebricht es in dem Rahmen dieses Buches an Raum, deshalb müssen wir uns mit kurzen Bemerkungen über das künstlerisch Bedeutende begnügen. — In den frühesten Perioden der griechischen Kunst ist das Kunstgewerbe teils die einzige künstlerische Bethätigung überhaupt, teils hängt es so eng mit der Monumentalkunst zusammen, und ist zu deren Erklärung und Veranschaulichung nötig, daß wir dessen Besprechung vorwegnehmen mußten. Noch richtiger würden wir sagen: in der ältesten und in der archaischen Zeit war es uns möglich, die Besprechung des Kunstgewerbes mit derjenigen der großen Kunst zu verflechten; von der im 5. Jahrhundert erreichten Höhe ab jedoch tritt das Kunstgewerbe so weit hinter die Monumentalkunst zurück, und unsre Kenntnis seiner Erzeugnisse ist, für Griechenland wenigstens, so gering und lückenhaft, daß es nicht anging, das einheitliche Bild der Kunstentwickelung durch solche Anhängsel zu stören. Deshalb werden die nachfolgenden Bemerkungen hauptsächlich dem antiken Kunstgewerbe seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. gewidmet sein. Unser Hauptwissen davon beruht außer auf den griechischen Gefäßen besonders auf den Erzeugnissen der Etrusker und Römer, und bei den letzteren in allererster Linie auf den Funden von Pompeji. Wir können allerdings von dem etruskischen und von dem römischen Kunstgewerbe Rückschlüsse auf das griechische machen, da namentlich das letztere als Fortsetzung griechischer Geistesarbeit erscheint, aber ein einigermaßen zusammenhängendes Bild gewähren uns nur die italischen Reste.

Am vollständigsten unter allen Zweigen der antiken Kunstindustrie überblicken wir die Gefäßfabrikation. Wir haben die Entwickelung früher bis zum strengen rotfigurigen Stil verfolgt. Schon im schwarzfigurigen Stil waren, wie wir gesehen haben, die Hauptformen festgestellt. Nur die Trinkschale und der Krater kamen damals noch selten vor. Erstere hatte die Blüte ihrer künstlerischen Ausschmückung zur Zeit des strengen rotfigurigen Stiles, letzterer hat sich bis zum Ende der Gefäßmalerei unter den verzierten Gefäßen gehalten, aber in seiner Form gewechselt. In den ältesten Beispielen steigt seine Wand geradlinig auf, später ist sie kelchförmig geworden und schließlich kam noch der glockenförmige Krater dazu, der zuerst breit und schwer ist und wie alle Gefäße nach und nach immer schlanker wird. Während des rotfigurigen Stiles traten zu den früher genannten Hauptformen noch einige andre hinzu oder kamen mehr in Gebrauch: der Stamnos, ein weitbauchiges Vorratsgefäß, die Pyxis, eine runde Dose für die Frauentoilette, der Arvballos, ein kleines, niedriges und breites Gefäß mit kurzem engem Hals und Mund (Abb. 40, 4).

Nach der Blüte der Monumentalmalerei unter Polygnot hatten die Gefäßmaler anfangs versucht, mit der großen Malerei gleichen Schritt zu halten. Zuerst durch Größe der Figuren, dann durch farbige Wirkung, schließlich dadurch, daß sie die Gestalten nicht mehr auf eine Reihe nebeneinander stellten, sondern in verschiedener Höhe der Bildfläche anbrachten. Letzteres sind die ersten Spuren des malerischen Stiles. Mit allen diesen Versuchen aber kam man zu nichts, daher gab man den Wettstreit mit der großen Malerei auf und beschränkte sich auf das in der gebundenen Technik Mögliche. Innerhalb dieser Grenzen aber wurde das Höchste erreicht und diese bloß zeichnende Kunst zur wundervollsten Feinheit ausgebildet; so erwuchs aus dem strengen „der schöne Stil." Die Harmonie der Umrisse ist vom feinsten und zartesten Gefühl, die bloße Linie wirkt plastisch und ist aufs eindringlichste belebt. Der Inhalt der Darstellungen wird immer feinsinniger und poetischer. Die Gegenstände aus der Palästra, die Gelage und Hetärenscenen traten zurück, die Künstler führten den Beschauer in das Innere des Hauses und zeigten ihm das trauliche Familienleben. Solche Scenen sind von derselben Innigkeit durchhaucht wie das herzliche Beisammensein der Verwandten und Freunde auf den attischen Grabreliefs. Der ganze Kreis des Lebens mit allen seinen heiteren und traurigen Momenten ist in den Bereich der Kunst gezogen. Der Hauptort für die griechische Gefäßfabrikation blieb bis zu ihrem Aufhören Athen.

Figurgefäße, d. h. solche, welche in ihrer ganzen Erscheinung ein lebendes Wesen oder einen Teil eines solchen nachahmen, wurden in ältester Zeit in Griechenland nicht angefertigt, sondern nur aus dem Orient eingeführt. Erst in der letzten Zeit des schwarzfigurigen Stiles begann man in Attika zögernd damit. Zuerst bildete man an den Vasen zwei Gesichter plastisch aus, dann entstanden ganze Köpfe und halbe menschliche Figuren, wozu hauptsächlich Wesen aus dem Kreise des Bacchos und der Aphrodite gewählt wurden. Immer aber bleibt diese Form unorganisch. Nur die Rhyta, Trinkhörner (Abb. 40, 6), machen davon eine Ausnahme, indem ihr unteres Ende ganz organisch in einen Tierkopf übergeht, welcher am Maul durchbohrt ist und den Strahl in eine Schale oder direkt in den Mund des Trinkers fließen läßt, da nicht wie bei uns das obere, sondern das untere Ende des Hornes zum trinken gebraucht wurde. Die Entstehung der Rhyta scheint in die älteste Zeit des rotfigurigen Stiles zu gehören, besonders häufig aber kommen sie in der letzten Periode der Vasenmalerei in Unteritalien vor.

In Italien war der Entwickelungsgang der Gefäßindustrie nicht so selbständig und naturgemäß wie in Griechenland, sondern abhängig von fremden Einflüssen. In Etrurien treten in der ältesten Zeit neben die Vasen geometrischen Stiles, von denen es ebenfalls zweifelhaft ist, ob sie ohne fremde Anregung entstanden sind, schwarzthonige Gefäße, die sogen. vasi di bucchero. Sie sind nicht gemalt, sondern mit Reliefschmuck versehen, der mit Hilfe von Stempeln aufgepreßt wurde, wobei sich in der Regel einzelne Figuren und kleinere Gruppen beständig wiederholen. Sie ahmen Metallvorbilder nach und lehnen sich bald an griechische, bald an orientalische Formen an. Jedenfalls noch bis ins 5., vielleicht noch im 4. Jahrhundert waren sie in Gebrauch. Ferner wurden aber von den Etruskern alle griechischen Vasengattungen von den korinthischen an nachgebildet; selbst die besten Arbeiten verraten die Nachahmung durch die gröbere und unfreiere Ausführung. Später, als der Import aus Attika aufhörte, kamen die Vorbilder aus Süditalien.

Süditalien tritt seit dem 4. Jahrhundert hervor. Zuerst wurden die attischen Gefäße zum Muster genommen, aber nach dem einheimischen Geschmack verändert. Man kann drei Hauptgruppen erkennen, wenn diese auch nicht streng von einander geschieden sind: die apulischen, die campanischen und die lucanischen Gefäße. Alle sind in den Griechenstädten der Küste verfertigt. Sie streben nach blendender Wirkung durch seltsame, oft unorganische Formen oder durch Größe, durch bunte Farben, durch plastische Zusätze und malerische Anordnung und Zeichnung der Figuren. Die meisten waren zur Ausstattung von Gräbern bestimmt, daher beziehen sich auch die Darstellungen sehr oft auf Tod und Begräbnis. Ferner sind sehr beliebt Scenen aus Possen oder aus Dramen, während sich bei attischen Vasen die unmittelbare Einwirkung der Bühne bestreiten läßt. Die weit überwiegende Zahl unteritalischer Gefäße haben die apulischen Gräber hergegeben, es sind gleichzeitig die größten und reichsten; mächtige Prachtamphoren, die für den Gräberkult bestimmt waren. Wann die Gefäßfabrikation nach griechischem Geschmack ihr Ende gefunden hat, ist nicht ganz sicher, wahrscheinlich schon um das Jahr 200 v. Chr. Sie hatte sich durch Heraustreten aus ihren Gesetzen schließlich überlebt und starb eines natürlichen Todes.

An die Stelle der gemalten Gefäße traten in Italien solche mit Reliefschmuck. Zunächst die sogen. calenischen Schalen, in Campanien und ganz Mittelitalien gefunden, aber sie waren nur kurze Zeit Mode. Im 2. Jahrhundert scheinen die sogenannten samischen oder megarischen Gefäße entstanden zu sein, die vielleicht in Griechenland hergestellt wurden. Sie waren sehr beliebt und haben sich auf italischem und griechischem Boden gefunden. Sie sind zumeist ziemlich tiefe Schalen ohne Fuß und wurden durch Abdrücken in einer Negativform mit allen ihren Reliefverzierungen hergestellt. Das letzte Erzeugnis waren die aretinischen Gefäße, nach ihrem Hauptfabrikationsort Aretium, Arezzo, benannt; wahrscheinlich gehören sie dem letzten Jahrhundert v. Chr. an. Auch sie sind reliefgeschmückte Tassen, den samischen verwandt, teilweise sehr fein und anmutig und ausgezeichnet durch leuchtend roten Firnis. Sie waren weit über Italien hinaus verbreitet.

Von Metallen sind im Altertum hauptsächlich Gold, Silber und Bronze künstlerisch verarbeitet worden. Und zwar teilen sich die drei großen Kulturvölker oder Völkergruppen in die drei Materialien, so daß jedes von ihnen in einem seine Hauptleistungen aufzuweisen hat. Das Gold war das Metall der Orientalen, das Silber das der Griechen, und die Bronze das der Italiker, der Etrusker und Römer. Auch Griechenland hat ein Goldalter gehabt und zwar in der mykenischen Epoche, in welcher die griechische Kultur eine wesentlich orientalische Färbung hatte. Gewaltige Massen von Goldschmuck und Goldgeräten, unter den letzteren besonders Trinkgefäße, sind in Troja und in den mykenischen Gräbern zu Tage gekommen. Bei den trojanischen Funden kann, wie wir früher gesehen haben, von einer eigentlichen Kunstform noch nicht die Rede sein, in den mykenischen Arbeiten aus Goldblech dagegen war ein richtiger Metallstil gefunden. In der historischen Zeit Griechenlands war Gold bis zu den Perserkriegen sehr selten. Zuerst wurde es nur für Tempelbilder und Tempelschätze in größerem Maße verwendet. Seit Alexander d. Gr. legten auch Privatleute Wert auf den Besitz von Goldarbeiten. Immer behielten die griechischen Künstler vor Augen, daß sie Metall vor sich hatten. Besonders ausgezeichnet in der Goldschmiedekunst waren die prachtliebenden Etrusker; Hauptgegenstand war der Schmuck, darunter Ringe, Halsketten, Zierrat für die Frauenkleidung, Kapseln für Amulette, aber auch Totenkränze, Verkleidung von Wagen und Möbeln. Technisch stehen diese Arbeiten sehr hoch, aber stilistisch sind sie von fremden Mustern, orientalischen und griechischen, abhängig. Die abgebildete Halskette aus einem Grabe von Vulci (Abb. 249) besteht aus kleinen Röhrchen von brauner Glaspaste, welche mit Goldreifen und Filigran verziert sind. Die Gehänge haben in der Mitte schildförmige Glaspasten, von denen je eine um die andre Bandachat nachahmt, in goldner Fassung mit Perlen und altertümlichen



Abb. 249. Etruskisches Halsband aus Gold- und Glasflüssen aus Vulci.

Frauenköpfen und Silensmasken. An den Enden sind goldgefaßte Glaskugeln und nackte geflügelte Frauen in Halbfiguren. Die Römer folgten technisch den Spuren der Etrusker und nahmen sich stilistisch die Griechen zum Vorbild.

Das Verdienst der Griechen ist es, erkannt zu haben, wie außerordentlich gut sich das Silber zur Anfertigung von künstlerisch geschmücktem Geschirr und Gerät eignet, weil es hart ist, scharfe Formen gibt und edelsten Metallglanz besitzt. Schon im 5. Jahrhundert wurde mit Silbergerät großer Luxus getrieben, und das steigerte sich fortwährend, besonders nach Alexander. Die Technik war fast ausschließlich getriebene Arbeit mit feiner Ciselierung. Besonders in der Krim sind Silbergeräte von herrlichster Arbeit gefunden. Später trieben die Römer großen Luxus in Silber, selbst das Speisegerät für den täglichen Gebrauch, Wasch- und Kochgeschirr waren in reichen Häusern aus diesem Metall. Ältere griechische Arbeiten wurden in Rom mit kolossalen Preisen bezahlt und auch kopiert. Zu den wertvollsten Silberfunden aus römischer Zeit gehört der bei Hildesheim im Jahre 1867 gemachte, dessen Stücke jetzt im Berliner Museum aufgestellt sind. In ihnen ist direkte Fortsetzung und Nachahmung griechischer Formen zu erkennen. Am schönsten ist ein großer glockenförmiger Krater von 40 cm Höhe (Abb. 250). Er ist mit einem entzückenden Rankenornament geschmückt, welches zwischen Greifen und andern phantastischen Tieren emporwächst und in dem sich Amoretten und allerlei Seetiere tummeln. Die leichte Grazie dieser Verzierung paßt auf das beste in den heiteren Metallglanz des Silbers, und die zarte Zeichnung nützt die natürlichen Vorzüge dieses Metalls vollkommen aus.



Abb. 250. Silberner Krater vom Hildesheimer Fund. Berlin. Museum. Nach Originalphotographie.

Auf welcher Höhe die Bronzearbeit bei den Griechen stand, das lehren uns die erhaltenen Statuen; aber den größten Ruhm genossen auf diesem Gebiet die Etrusker. Ihre Bronzewaren gingen durch die ganze Welt, ihre Gräber waren verschwenderisch damit ausgestattet; als die Römer im Jahre 267 v. Chr. Volsinii eroberten, nahmen sie nicht weniger als 2000 Bronzestatuen mit fort. Auch in der Renaissancekunst hat keine Landschaft Italiens sich durch prächtige Bronzemonumente so ausgezeichnet wie Toskana und seine Hauptstadt Florenz. Die Fabriken Etruriens vermochten es im Altertum, in kurzer Zeit gewaltige Mengen von Waffen zu liefern. Die älteste Bronzetechnik der Etrusker war getriebene Arbeit, und diese blieb immer die herrschende. Das strenge und spröde Material der Bronze paßte vorzüglich zu den festen archaischen Formen, über welche die Etrusker eigentlich nie hinausgekommen sind und für welche sie augenscheinlich eine besondere Vorliebe hatten. Die formale Härte der toskanischen Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts erinnerte später aufs neue daran. Nicht weniger

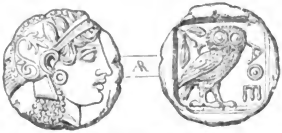


Abb. 251. Tetradrachme von Athen.



Abb. 252. Didrachmon von Kroton.



Abb. 253. Goldmünze von Syrakus.

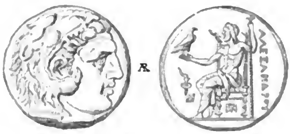


Abb. 254. Silbermünze Alexanders des Großen.



Abb. 255. Münze mit Bildnis des Perseus, des letzten Königs von Makedonien.

beliebt war die Bronzetechnik bei den Römern; sie wendeten Bronze vielfach auch bei Geräten an, bei denen wir uns ausschließlich des Holzes bedienen, so wurden Tische, Bänke, Stühle, Betten, Sophas u. s. w. vielfach fast ganz aus Bronze gearbeitet, auch Truhen und Schränke mit Bronzeplatten belegt. Man blieb sich aber in den meisten Fällen bewußt, daß die Bronze nur Ersatz für Holz war und behielt die Drechslerformen bei. Außerordentlich fein wirken Bronzegegenstände, deren Schmuck aus eingelegtem Silber besteht, schon durch den Kontrast in der Farbe der beiden Materialien, aber auch durch den Gegensatz der eleganten Formen des Silbers auf dem gröbern Untergrund der Bronze.

Auf seitdem unerreichter Höhe stand das antike *Münzwesen*. An Münzen besitzen wir eine so ununterbrochene, in ihrer Herkunft gesicherte Reihe, wie in keiner andern Gattung antiker Denkmäler. Die ältesten *griechischen* Münzen wurden aus dem stark mit Silber versetzten Weißgold, Elektron, verfertigt. In Hellas, Sicilien und Unteritalien war das Silbergeld herrschend, die Goldmünzen beginnen erst gegen das Ende des 5. und den Anfang des 4. Jahrhunderts. König Philipp II. prägte zuerst Gold in größern Massen. Als Scheidemünze wurde im Peloponnes bis zum Ende des 5. Jahrhunderts Eisengeld gebraucht, Kupfergeld kommt in Unteritalien und Sicilien zuerst um die Mitte des 5. Jahrhunderts vor. In den ältesten Zeiten ist nur eine Seite der Münze mit einem Bild geschmückt, während die Kehrseite einen unregelmäßigen Einschlag aufweist, der von der Befestigung auf dem Amboß bei der Prägung herrührt. Allmählich macht



Abb. 256. Münze mit Bildnis des Mithradates VI Eupator.

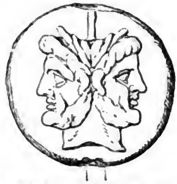


Abb. 257. Römisches As mit Januskopf.



Abb. 258. Römische Silbermünzen: Denar, Quinar, Sesterz.



Abb. 259. Münze mit Bildnis der ältern Agrippina.

man den Einschlag viereckig und bringt auf seinem Grunde eine bildliche Darstellung an. So ist es bei der altertümlichen Tetradrachme von Athen (Abb. 251). In ältester Zeit wird als Münzbild vorzugsweise das Symbol der betreffenden Stadtgottheit verwendet, welches gleichzeitig das städtische Wappen bildet. Seit der Doppelprägung wird das Symbol auf die Kehrseite verwiesen, und auf die Vorderseite tritt der Kopf der Stadtgottheit Vom Anfang des 4. Jahrhunderts an wird der Einschlag auf der Kehrseite vermieden und auf beiden Seiten das Münzbild in gleicher Art angebracht. Während der Periode der höchsten Schönheit im Stempelschnitt bleibt die Technik des Prägens noch ziemlich unvollkommen, erst zur Zeit der Diadochen erreicht man darin Vollendung. Die großen Handelsplätze wie Athen, Ägina, Korinth, Ephesos, Byzanz, hielten an dem einmal festgestellten altertümlichen Typus fest und verzichteten auf künstlerische Gestaltung. Dagegen entfaltete sich in den westlichen Kolonien in den Münzen höchste Kunst.



Abb. 260. Marmortisch. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Das zeigt das Didrachmon von Kroton (Abb. 252) in Unteritalien. Auf der Vorderseite ist der jugendliche Stadtgründer Herakles dargestellt; auf der Kehrseite tötet Apoll neben dem mit Tänien geschmückten Dreifuß den Drachen Python, wobei vielleicht die Gruppe des Pythagoras von Rhegion zu Grunde liegt. Zu den schönsten Münzen des Altertums gehören diejenigen von Syrakus vom Ende des 5. Jahrhunderts ab (Abb. 253); sie sind meist mit dem Namen des Stempelschneiders versehen. Auf der Vorderseite tragen sie den edeln Kopf der Quellnymphe Arethusa, der von vier Delphinen umspielt wird, und auf der Rückseite eine Quadriga, auf deren Lenker eine Nike zufliegt. Welche Vollendung die Prägung unter den Diadochen erreichte, das zeigt die Tetradrachme Alexanders des Großen mit Herakleskopf und thronendem Zeus, welche Typen lange nach Alexander beibehalten wurden (Abb. 254), das zeigen die herrlichen Bildnisköpfe von Perseus, dem letzten König von Makedonien (179—168) (Abb. 255), und Mithradates VI Eupator, König von Pontos (121 bis 63) (Abb. 256).



Abb. 261. Bronzedreifuß. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Während in Griechenland das Edelmetall des Goldes und Silbers als Wertmesser gebraucht wurde, verwendete man in Italien, mit Ausnahme von Etrurien und den griechischen Kolonien in Süditalien, das Kupfer dazu. Erst zur Zeit Alexanders und der Diadochen trat an die Stelle der mit Stempeln versehenen Kupferbarren, welche das ursprüngliche Geld gebildet hatten, das gegossene Schwergeld. Das ständige Münzbild für das As ist der bärtige, doppelgesichtige Januskopf (Abb. 257), die Rückseite ist mit einem Schiffsschnabel geschmückt. Später werden die römischen Münzen ganz nach griechischem Muster angefertigt. Abb. 258 führt die Silbermünzen des Denar, Quinar und Sesterz vor, welche auf der Vorderseite mit einem Romakopf, auf der Kehrseite mit den beiden Dioskuren zu Pferde, wie sie dem römischen Heere am See Regillus helfend erschienen waren, geschmückt sind. Echt römischen Geistes ist es, daß man auch sonst auf den Münzen gern geschichtliche Erinnerungen anbrachte. Die Münzen aus der römischen Kaiserzeit enthalten oft herrliche Bildnisse, wie die Münze der ältern Agrippina (Abb. 259) zeigt. Die schönsten römischen Münzen stammen aus der Zeit der ersten Kaiser und der Zeit Hadrians.

Zu den höchsten künstlerischen Leistungen des Altertums gehören die geschnittenen Steine, wozu meistens halbedle Arten verwandt wurden, welche erst durch die Gravierung ihren hohen Wert erhielten. Die am häufigsten verarbeiteten Steine sind Amethyst, Prasem, Jaspis und die verschiedenen Arten des Chalcedon, besonders Karneol, Sardes, Onyx. Namentlich die letzteren wurden wegen ihrer verschiedenfarbigen Lagen sehr gern verwertet, besonders zu erhaben geschnittenen Steinen, bei welchen die Darstellung und

der Untergrund verschiedenen Farbenschichten angehörten. Einen Stein mit vertieft geschnittener Zeichnung nennt man jetzt Intaglio, die erhaben gearbeiteten Kameen. Die Zeichnung und plastische Modellierung der griechischen Steine ist oft von unnachahmlicher Feinheit und Schönheit, wobei der verschiedengradigen Transparenz und der Farbe der Steine mit dem zartesten künstlerischen Gefühl Rechnung getragen wird. Schon in der Diadochenzeit waren große Prachtkameen üblich, zur römischen Kaiserzeit ahmte man sie nach und stellte darauf die Bildnisse der Kaiser und ihrer Familie in historischen und allegorischen Scenen dar. Der berühmteste Cameo dieser Art ist die Gemma Augusta in Wien mit der allegorischen Verherrlichung des Kaisers Augustus.



Abb. 262. Bronzekandelaber aus Pompeji. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Beim künstlerischen Schmuck der Möbel, Geräte u. s. w. brachte im Altertum die Mode nicht denselben Wechsel hervor wie bei uns, sondern nachdem die Griechen die Höhe erreicht hatten, änderte sich der Stil nur innerhalb seiner selbst und schritt vom Strengen zum Leichten und Anmutigen oder zum Reichen und Prächtigen vor. Auch die Römer gingen über diese Grenze nicht hinaus, nur daß sie der Feinheit des griechischen Empfindens nicht überall zu folgen vermochten. Das antike Kunstgewerbe enthält künstlerisch unsterbliche Anregungen für alle Zeiten, niemals aber ist eine so vollkommene Deckung zwischen dem Zweck des betreffenden Gegenstandes und dem künstlerischen Ausdruck dafür erzielt worden, niemals wieder hat künstlerischer Geist das Gewerbe so vollkommen und bis in die kleinsten Einzelheiten und unbedeutendsten Geräte durchdrungen. Wenn derselbe auch, abhängig von vielen Zufälligkeiten nicht überall klar und unbehindert in Erscheinung tritt, so fühlt man doch, daß alle antiken Kunsthandwerker ein gut Teil davon besaßen, und nur höchst selten machten sie sich einer Geschmacklosigkeit schuldig. Leider ist es hier nur möglich, eine kleine Auswahl

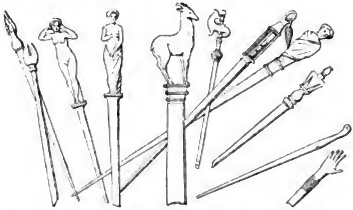


Abb. 263. Antike Haarnadeln.

von Andeutungen darüber zu geben. — Die Füße von Möbeln und stehenden Geräten wurden fast immer als Tierfüße gestaltet. Bei den Griechen wurden hohe Füße in ihrem Hauptteil tektonisch und nur das unterste Ende tierisch gebildet, während die Römer mit Vorliebe das unedlere Motiv benutzten, den ganzen Fuß als Tierbein zu behandeln. Am meisten wurden die Klauen des Katzengeschlechts verwendet, weil diese der Vorstellung nach mit ihren weichen Ballen auf dem glatten Estrich am sichersten ruhen oder auch die Vorstellung des sich Einkrallens in den Boden erwecken können. Seltener kommen die Füße von Huftieren vor, und da sind es namentlich die zierlichen Reh- und Ziegenfüße. In richtigem Gefühl werden die Füße immer etwas schräge nach außen gesetzt. In der römischen Kunst ist sehr häufig an das obere Ende des Tierbeines der Kopf des betreffenden Tieres (Abb. 260) oder der Oberkörper einer Sphinx angefügt, deren Flügel sich seitlich an die Wände der getragenen Teile legen und den Übergang vermitteln. Trotz dieser gezwungenen Zusammenstellung ist der Eindruck in den meisten Fällen organisch; so stark war die künstlerisch schaffende Kraft. Auch bei dem schönen Dreifuß aus Pompeji (Abb. 261) bemerkt man kaum das Unorganische des Reliefschmuckes auf dem Tierbein und das Unmotivierte ihrer plötzlichen Unterbrechung und Fortführung durch Sphinxe. Diese sind mit ihren aufrechtstehenden Flügeln wundervoll tektonisch komponiert. Daß das getragene Glied, die Tischplatte oder der Dreifußrand in unsern Abbildungen nicht direkt auf dem Tier- oder Sphinxkopfe sitzt, ist sehr richtig empfunden, nur hat man sich in den griechischen Vorbildern die Vermittlung organischer zu denken. Bei den abgebildeten Bronzekandelabern (Abb. 262) kommt durch die geschwungene Biegung der Beine eine wundervolle nach oben gerichtete Elastizität zum Ausdruck. Der Übergang in den Schaft ist durch herabfallende Blätter vortrefflich verkleidet. Auch bei Geräten, welche mit ganzer Fläche auf dem Boden stehen, sind seitlich ausgreifende Tierklauen selten ausgelassen. Sehr feinfühlig hat man den Rehfuß häufig als Endigung eines Löffel- oder Gabelstieles gewählt, wo er nichts zu tragen hat, aber seine graziöse Form willkommen war. Wenn der Griff eines Gerätes als menschliche Figur gestaltet war, liebte man es, ihr das betreffende Gerät in verkleinerter Nachbildung wieder in die Hand zu geben, oder sie in einer auf dessen Gebrauch bezüglichen Handlung darzustellen. So besteht der Griff einer in Palestrina gefundenen Strigilis aus einer nackten weiblichen Figur mit demselben Instrument in der Hand. Als Griff eines Spiegels dient häufig eine Venus, welche denselben Gegenstand hält. Haarnadeln aus Gold, Elfenbein oder Bronze tragen oft kleine Figürchen und zwar eine Venus, die beim Ordnen ihres Haares beschäftigt ist oder der ein Amor den Spiegel vorhält (Abb. 263). Der Silen auf Abb. 264 trägt einen aus Schlangen gebildeten Ring, der zur Aufnahme eines Ge-


Abb. 264. Silen als Lampenträger.
Nach Originalphotographie.

rätes, wahrscheinlich einer größern Lampe, bestimmt war. Der Gedanke, diesen als feste Unterlage dienenden Ring als beweglichen Schlangenleib zu gestalten, ist nicht glücklich.

Selbst bei den einfachsten Gegenständen ist schon die Grundform oft ein Meisterstück z. B. bei den Thon- oder Bronzelampen. Ihre aus Griff, Ölbehälter und Mündung für den Docht sich zusammensetzende Gestalt läßt sich nicht einfacher und zweckentsprechender erdenken. Die Löcher zum Eingießen des Öles und für den Docht sind oft von Masken mit großer Mundöffnung umgeben. Vielfach sind auch scherzhafte Motive gewählt: so kriecht zu dem Docht öfters ein Mäuschen heran, welches nach dem fetten Öl lüstern ist. Der kleine Deckel des Ölbehälters wird zuweilen als Postament für eine minimale Statue benutzt. Masken mit weit geöffnetem Munde kommen vielfach als Verzierung von Ausflußlöchern vor, der aufrecht stehende Haarschopf ist dann wohl auch der Griff des Hahnes, wie an dem Bronzeofen unsrer Abbildung 265. Dieser ist überhaupt ein laut redendes Zeugnis dafür, wie künstlerischer Schmuck sich selbst auf die einfachsten Gebrauchsgegenstände erstreckte.



Abb. 265. Antiker Bronzeofen. Neapel. Museo Nazionale. Nach Originalphotographie.

Sehr schlagend tritt der Unterschied zwischen griechischem und römischem Kunstgeist in der Ornamentik hervor. An griechischen Kunstwerken, seien es Bauten oder Erzeugnisse des Kunstgewerbes, sind die tektonischen Glieder so gestaltet, daß sie im höchsten Maße zur Aufnahme des Ornamentes geeignet waren, aber dieses greift so wenig in den konstruktiven Organismus ein, daß es ganz fortgelassen werden könnte, ohne denselben zu beeinträchtigen, wie man ja auch lange Zeit nicht gewußt hat, daß die griechischen Tempel bemalt waren und doch ihre konstruktiven Gedanken völlig verstand. Aber dennoch sind die Ornamente aufs engste mit dem Kern des Denkmals verbunden, indem sie immer in der schlagendsten, schönsten und edelsten Weise die Funktion des betreffenden Gliedes oder Teiles ausdrücken. Die griechische Ornamentik ist gleichsam eine in edeln Versen vorgetragene Sprache des betreffenden Denkmals, in welcher dieses den Beschauer über seinen Organismus aufklärt. In den aus dem Pflanzenreich entwickelten Ornamenten kopieren die Griechen nicht die Natur, ahmen sie auch nicht nach, sondern verfahren mit ihrem Material, den stilisierten Formen, nach den Bildungsgesetzen der Natur, welche sie in feinster Beobachtung erkannt haben; sie schaffen also in demselben Sinne wie die Kraft, welche alles organische Wachstum hervorgebracht hat. Das ist eine Ornamentik, welche niemals übertroffen werden kann. In der römischen Kunst dagegen drängen sich die Ornamente selbständig vor, in ihren Bauten und in ihren kunstgewerblichen Erzeugnissen vernichten sie sogar öfters die konstruktiven Gedanken; es geht so weit, daß der eigentliche Gegenstand nur noch als Träger der Ornamentik erscheint. Die Verzierungen stehen mit der Oberfläche nicht mehr in natürlichem Einklang, sondern sind ihr lose angeheftet. Tier- und Menschenköpfe, ja ganze Figuren springen in Hochrelief, oder fast ganz frei nicht nur an den Ecken, sondern auch in den Flächen unmotiviert vor; die ganze Dekoration bewegt sich mit Vorliebe in sehr hohem Relief, während die Griechen immer nur entweder

Bemalung oder das bescheidene Flachrelief verwendeten. In der griechischen Ornamentik spielt der Akanthus nur eine untergeordnete Rolle, in der römischen dagegen ist er die am meisten beliebte Verzierungsart, weil er am wenigsten Gedanken erforderte. Trotz des äußeren Reichtums ist der Akanthusschmuck arm an wahrer Erfindung. Wie im Griechischen entwickelt sich fortgesetzt ein Blatt aus dem andern, aber das feinere organische Verständnis, die zarteren Unterschiede zwischen den verschiedenen Teilen der Blätter sind verschwunden. Dennoch enthält selbst die römische Ornamentik eine solche Fülle des Herrlichen, daß man ihr ihre Schwächen gern verzeiht. Gibt es doch kaum etwas Schöneres als das rauschende Wachstum, mit welchem die Akanthusblätter sich über die Fläche ergießen. Sehr schön strebt auch bei dem großen Marmorkandelaber unsrer Abbildung 266 eine Blattrosette aus der andern hervor, während ein fallender Blätterkranz nach unten den Übergang zu dem als Sockel dienenden dreiseitigen Altar vermittelt, welcher auf die sakrale Verwendung dieses wohl in einem Tempel aufgestellten Kandelabers hinweist. Auch die römischen Kapitäle korinthischen Stils enthalten in dieser Beziehung manches Schöne. An den blockartigen Marmorfüßen der Tische, welche in den pompejanischen Häusern neben dem Impluvium standen, sprießt oft von den Kanten aus üppiges Akanthuslaub über die Flächen hin. An einem andern Beispiel sind die Füße als je zwei Vorderteile von Greifen gestaltet, die mit dem Rücken gegeneinander stehen und herrliche Ornamente zwischen sich haben. Von echt römischem Kunstgeist sind auch die Ornamente in den pompejanischen Wandmalereien, ihr einziges Gesetz ist die augenblickliche Laune des Malers. Aber selbst diese Ornamentik ist noch von einem solchen Lebensgefühl durchdrungen, daß es unmöglich ist, sie zu kopieren, weil der Maler die Zeichnung erfand, indem er sie ausführte, und jeder Pinselstrich sein persönliches Empfinden ausdrückte, das keine Nachbildung zu fassen vermag und das den innersten Reiz dieser tändelnden Gebilde ausmacht.


Abb. 266. Marmorkandelaber. Rom. Vatikan. Nach Originalphotographie.

Mittelalter.



Abb. 267. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und ein Angler.
Wandmalerei aus dem Cömeterium des heiligen Calixtus bei Rom. Nach de Rossi: Roma sotterranea.

Die altchristliche Kunst.

Einleitung.

Während sich die antike Welt mit ihrem Kulturkreis im römischen Reich auslebte, erstand eine neue weltgeschichtliche Macht, welche sich in stillem, aber stetigem Wachstum über alle civilisierten Länder verbreitete und schließlich triumphierend als die Begründerin eines neuen Zeitalters emporstieg, auch die erst neu in die Kultur eintretenden Völker sich unterwarf. Es war das Christentum.

So tief die Kluft ist, welche die Grundanschauungen der antik-heidnischen und der christlichen Welt voneinander trennt, so unendlich verschieden beide als Gesamterscheinungen sind, es spinnen sich dennoch mannigfache Fäden von der einen zur andern. Haben doch beide Jahrhunderte lang nebeneinander bestanden. So gilt denn auch hier das Wort, daß es in der Geschichte keine schroffen Übergänge gibt. Es entsteht vielmehr alles in langsamem Werden, wohl vorbereitet und vorgedeutet, und es finden sich nicht nur in der jüdischen Religion, aus welcher das Christentum hervorgegangen ist, sondern auch in der heidnischen Welt Vordeutungen auf das Christentum. Die Lebensauffassung der Griechen war allerdings aufgebaut auf der Grundlage hoher Sittlichkeit, aber nur während einer kurzen Periode fand diese ihren vollen Ausdruck in der Religion: nur im Geiste eines Äschylos, Sophokles und Phidias wurden die Götter des Volkes wirklich zu Vertretern des höchsten Sittlichen, und da, wie wir gesehen haben, in fast christlichem Sinne. Die wichtigsten Vordeutungen auf christliche Anschauungsweise sind in der griechischen Philosophie enthalten, welche eine zweite Religion neben dem Volksglauben bildete. Sokrates führte eine sittlich religiöse Betrachtung des Menschen ein, er lehrte, daß der Mensch dem über ihm stehenden Allgemeinen sich unterordnen und so den Endzweck eines sittlichen Daseins verwirklichen müsse. Er übte

Macht über die Gemüter in sittlichem Sinne: den übermütigen Jüngling Alkibiades vermochte er mit einem Blick zu bändigen; Xenophon berichtet: nie sah jemand den Sokrates etwas Unheiliges thun oder hörte ihn etwas Unfrommes sprechen. So wunderbar christlich uns manche Lehren der griechischen Philosophie anmuten, ihre Gottheit war nur durch Reflexion gefunden, die Anerkennung dieser Gottheit ohne seelische Begeisterung. Es war bloß eine Religion für Männer ausgebildeter Intelligenz, für das Volk lag eine Gefahr darin, daß es die überlieferten Götter von den Ersten der Nation mißachtet sah; das haben wir zuerst an den Folgen des peloponnesischen Krieges erkannt, das zeigt uns die allmähliche Auflösung der Religion, wie wir sie in den Kunstwerken verfolgt haben, das beweist die blinde Hast, mit der man sich im Römischen Reich an fremde Kulte klammerte. Weder die antike Religion, noch die antike Philosophie kannten eine Sehnsucht nach oder eine Verheißung auf das Überirdische. Das Jenseits war nur ein ödes Traum- und Schattenleben, die Andeutungen auf eine Vergeltung nach dem Tode waren unbestimmt und besagten wenig. Der Antike fehlte das Erlösende, was das Christentum in die Welt gebracht hat: der Glaube an die Liebe der Gottheit. — Nur ein Volk des Altertums hatte den einigen Gott mit den höchsten moralischen Eigenschaften erkannt, die Juden. Aber schon aus einem äußern Grunde konnte die neue weltbeherrschende Religion nur von den Juden ausgehen, denn nur sie hielten ihre Religion für die einzig richtige, nur in ihnen war die Tendenz latent, welche sich im Christentum entfaltete, andern Völkern ihren Glauben aufzuzwingen. Über das ganze römische Reich waren Judengemeinden verstreut; diese hatten schon viel von ihrer heimischen Strenge aufgegeben, sie bildeten jetzt die Brücke zur Bekehrung der Heiden. So war die Welt vorbereitet zur Aufnahme des Christentums. Die Bibel drückt das in ihrer einfachen Weise aus: „Und als die Zeit erfüllet war.“ — Das sind die Fäden, welche im heidnischen Altertum beginnen und hinüber leiten in die christliche Welt. Nicht wenige Punkte aber finden sich auch, in denen das Christentum antike Vorstellungen aufgegriffen, in seinen Anschauungskreis verflochten oder umgedeutet hat. Nachdem das Christentum einmal aus dem Orient nach Rom übertragen war, knüpfte sich seine Entwickelung vornehmlich an die Hauptstadt des Reiches, die christlichen Vorstellungen erwuchsen zum Teil auf heidnischem Boden, ja die ganze Klarheit und Schönheit, mit welcher die Christen der ersten Jahrhunderte die Lehre und Lebensauffassung ihres Religionsstifters ausgestalteten, zeugen davon, daß das damalige Zeitalter noch das der Antike war.

Uns interessiert hier besonders, was von antiken Momenten in die bildende Kunst der Christen übergegangen ist, und wir werden bei der Einzelbetrachtung davon genug Beispiele finden. Hier sei zunächst darauf hingewiesen, daß die Christen den ganzen Gedanken zur Pflege der Kunst der Anregung der heidnisch-römischen Welt verdankten. Von Hause aus brachte das Christentum keine Beziehung zur bildenden Kunst mit, da es ja aus dem kunstfremden Judentum hervorgegangen war. Bei seiner Verbreitung unter den Römern aber stellte sich sofort das Bedürfnis danach ein. Wie hätte es auch anders sein sollen? Dieselben Menschen, welche jetzt Christus bekannten, waren aufgewachsen in heidnischer

Bildung, sie konnten diese und mit ihr den Kulturerwerb von vielen Jahrhunderten nicht plötzlich über Bord werfen. Unter diesen Verhältnissen ist es nur natürlich, daß auch im einzelnen vieles der antiken Kunst entlehnt wurde. Die christlichen Künstler griffen hinein in den köstlichen Schatz der antiken Formenwelt, ja sie benutzten Gestalten der heidnischen Mythe entweder nur als Schmuck oder in christlicher Umdeutung. Die Neuentdeckung und Erschließung der Katakomben hat gründlich mit dem alten Vorurteil aufgeräumt, als wäre das Christentum in seiner ersten Zeit kunstfeindlich gewesen. Es stand in der christlichen Religion der Kunst ja auch principiell nichts entgegen als ein einziges Moment: die Befürchtung des Götzendienstes. Um diese Gefahr möglichst zu vermeiden und doch das Bedürfnis nach Kunst befriedigen zu können, pflegte das Christentum in seinen frühesten Zeiten hauptsächlich die Malerei. Denn in der Antike waren Kultbilder niemals Werke der Malerei, sondern stets Werke der Plastik. Das ist der Grund, weshalb altchristliche Statuen fast gar nicht vorkommen und die Plastik sich fast ausschließlich auf das der Malerei verwandte Relief beschränkte, außerdem paßten für die besondere Art der christlichen Kunst, welche wir im Folgenden näher kennen lernen werden, Malerei und Relief besser als die statuarische Plastik.

Während der ersten Jahrhunderte besteht die Kunstübung der Christen ausschließlich in Malerei, Plastik und den Kleinkünsten; erst im 4. Jahrhundert, nachdem das Christentum Staatsreligion geworden war, tritt die Architektur als Kunst hinzu. Die erstgenannten Künste sind zunächst im ganzen römischen Reich ziemlich dieselben, wie ja auch die gleichzeitige heidnische Kunst keine lokalen Unterschiede mehr aufweist als größeres oder geringeres Können. Der führende Ort war Rom, und nur hier ist die Entwickelung im Zusammenhang zu verfolgen. Zu dem weströmischen Reich tritt später das oströmische hinzu, und auch dort zeigt sich außer in der Architektur vorläufig kein wesentlicher Unterschied. Zeitlich läßt sich der im ganzen einheitliche, wenn auch im Lauf der Jahrhunderte sich weiter bildende und örtlich etwas wechselnde Strom in Malerei und Plastik bis ins 6. Jahrhundert verfolgen; innerhalb dieser Periode sind auch die Architekturformen in Abend- und Morgenland festgestellt und die hervorragendsten Bauten geschaffen, so daß man dieses Zeitalter unter dem Namen des altchristlichen zusammenfassen kann.

1. Wandmalerei und Plastik.

Die älteste Stätte christlicher Kunst sind die Katakomben.

Der Name ad catacumbas, dessen Etymologie zweifelhaft ist, wurde im Mittelalter von einer bestimmten Örtlichkeit auf alle unterirdischen Cömeterien übertragen. Solche gab es außer zu Rom, wo die an Ausdehnung und Schmuck bedeutendsten sind, in Neapel, Chiusi, Mailand, Sicilien, Alexandria, auch sonst in Afrika und anderwärts. Von den etwa sechzig derartigen Anlagen in der Umgebung Roms sind für die Geschichte der Malerei die wichtigsten: das Cömeterium des heiligen Calixtus an der Via Appia (erst gegen Ende des 2. Jahrhunderts angelegt), ferner diejenigen des Prätextatus, dem erstern gegenüber, des Sebastian, nicht weit davon, der Priscilla an der Via



Abb. 268. Papstkrypta in dem Cömeterium des heiligen Calixtus. Grabstätte von zwölf Päpsten des 3. Jahrhunderts.

Salaria, der **Domitilla** oder der **heiligen Nereus und Achilleus** an der Via Ardeatina, und der heiligen **Agnes** an der Via Nomentana. Bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts haben die Christen aus diesen unterirdischen Grabstätten gar kein Geheimnis gemacht, sondern die pietätvolle Gesinnung, welche die Römer gegen die Toten und ihre Ruheplätze hegten, kam auch ihnen zu gute, indem sie Begräbnisgesellschaften bilden durften, wie sie auch unter der heidnischen Bevölkerung Roms bestanden. Erst bei den spätern Verfolgungen suchte man die Eingänge der Cömeterien zu verheimlichen. In erster Linie

dienten die Katakomben als Ort für die Beisetzung der Toten. In dem körnigen Tuffstein von mittlerer Härte, der sich im römischen Boden vielfach findet, wurden lange, nach den verschiedensten Richtungen verzweigte Gänge ausgegraben, meist in mehreren Stockwerken übereinander. Viereckige, wenig tiefe Löcher in den beiden Seitenwänden dienten zur Aufnahme der Leichname, welche parallel mit der Längenrichtung des Ganges hineingelegt wurden, dann ward die Öffnung mit einer Platte geschlossen. Ferner befinden sich zu beiden Seiten der Gänge größere Räume, cubicula, die einer Familie gemeinsam gehörten und in deren Nische oder Apsis sich zuweilen das Grab eines Märtyrers befand. Während der Beisetzung einer Leiche wurde im Cömeterium die Abendmahlfeier abgehalten; daran schlossen sich in Fortsetzung eines heidnischen Gebrauches Liebesmahle oder Agapen, bei denen unbemittelte Mitglieder der Gemeinde bewirtet wurden. Auch zu eigentlichen gottesdienstlichen Versammlungen dienten die Cömeterien, namentlich in den Zeiten der Verfolgung. Zu diesem Zweck wurden größere Räume, Krypten (Abb. 268), geschaffen, die aber auch zur Bestattung benutzt wurden. Die größten von ihnen bestanden aus zwei Gemächern behufs Trennung der beiden Geschlechter. Ein Teil des Raumes bildete das Presbyterium, in welchem der Altar sich meist frei erhob, an der Rückwand der dahinter befindlichen Apsis stand der Bischofsstuhl. In kleinern Krypten diente als Altar nur die in der Apsisnische befindliche, besonders ausgezeichnete Grabstätte eines Märtyrers, über welcher sich der Bogen der Nische wölbte (Arcosolium). Die Krypten und Cubicula hatten in der Decke oft eine Öffnung für Licht und Luft, sonst wurden die Cömeterien durch kleine Thon- oder Bronzelampen spärlich erleuchtet. Neuanlagen sind in der Zeit vom 1. bis 4. Jahrhundert geschaffen worden, von da an wurden nur noch die bestehenden Cömeterien erweitert und vielfach neue Gräber zwischen die alten eingeschoben, wodurch eine große Zahl von Malereien zerstört worden ist. Mit dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts wurden die Beisetzungen immer seltener und hörten bald nach der Mitte des folgenden Jahrhunderts ganz auf. In den spätern Jahrhunderten des ersten Jahrtausends plünderte man die Cömeterien nach den Gebeinen der Märtyrer und seit dem 9. Jahrhundert gerieten sie allmählich in Vergessenheit, bis sie am Ende des 16. Jahrhunderts wieder entdeckt und in der zweiten Hälfte unsres Jahrhunderts planvoll erforscht wurden. Wie mit den Ausgrabungen der mykenischen Epoche Griechenlands der Name Schliemanns, ist mit der Aufdeckung der früh-christlichen Grabstätten Roms derjenige de Rossis auf das engste verknüpft.

Für die Kunst der ersten drei Jahrhunderte sind die unterirdischen Cömeterien unsre einzige Quelle; der größte Teil ihres Schmuckes ist damals entstanden, später ist nur noch einzelnes hinzugekommen, was für unsre Betrachtung nur geringe Wichtigkeit hat. Es sind hauptsächlich Denkmale dekorativer, aber dennoch tiefsinniger und tiefinnerlicher Malerei. Die Wände und Decken fast sämtlicher Cubicula und Krypten sind damit übersponnen. Ganz im Gegensatz zu der Fabel von der Kunstfeindschaft der ersten christlichen Zeit offenbart sich hier dieselbe übersprudelnde Dekorationslust, welche in den Häusern Pompejis kein Wandfleckchen unbemalt ließ. Da die christliche Religion die Auferstehung des Fleisches lehrt, wendeten sich die Christen nicht nur von der heidnischen Sitte der Totenverbrennung ab, sondern betrachteten die Gräber als Wohnstätten der Toten und schmückten sie wie die der Lebenden, gaben ihnen auch allerlei Geräte, Schmuck- und Toilettegegenstände, Münzen u. s. w. mit. Die ganze Anordnung der Dekoration und alles schmückende Beiwerk ist, wenigstens bei den Decken, aufs engste verwandt mit der gleichzeitigen heidnischen Wandmalerei. In den ältesten Beispielen ist der ganze Raum überzogen von einem lustigen, ganz naturalistischen Rankenwerk, in welchem sich bunte Vögel tummeln; auch später wiederholen sich ganz ähnliche Schemata wie an erhaltenen antiken Decken: eine Einteilung in Felder, die sich um ein Mittelfeld anmutig gruppieren (Abb. 269). Sogar im Inhaltlichen ist, wie schon angedeutet, das Heidnische nicht ganz verbannt, und es treten Ge-

stalten und Gegenstände der griechisch-römischen Kunst in buntem Wechsel mit christlichen Symbolen auf.

Wir gewahren Blumen und Blumengewinde, Körbe mit Früchten, Bäume, Tiere wie den Panther, den Steinbock, mannigfache Vögel, geflügelte Rosse, Viktorien, Triumphwagen, Eroten bei der Zubereitung des Weines, Amor und Psyche, die Musen u. s. w. Das waren so hergebrachte Gestalten und Dinge, daß niemand an den heidnischen Bezug dachte, und man sich ihrer heitern Wirkung erfreute. Doch legte man ihnen zuweilen auch einen tiefern Sinn unter und veränderte ihre Bedeutung ins Christliche. So entstand die Auslegung des Märchens von Amor und Psyche. Psyche, die schon im Heidnischen die menschliche Seele darstellte, wurde zur Seele des Christen; ihre Übertretung des Gottes-

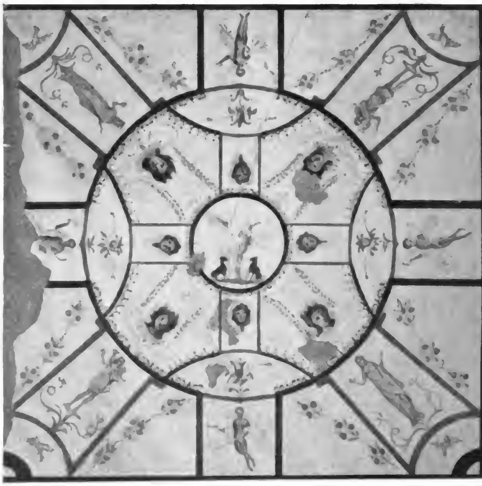


Abb. 269. Deckenmalerei aus dem Cömeterium von Sa. Lucina. Nach de Rossi.

gebotes zum Sündenfall, ihr klagendes Umherirren zum Wandeln des Menschen im Thal des Todes, ihr Hinabsteigen in die Unterwelt zur Prüfung und Läuterung der Seele, ihre schließliche Wiedervereinigung mit Amor zur Vereinigung der Seele des Menschen mit Gott. So wurde der thrakische Sänger Orpheus, dessen ihm damals fälschlich zugeschriebene Dichtungen ihn als Monotheisten erscheinen ließen, und der durch die Gewalt seiner Töne die wilden Tiere bezwang, zu Christus, dessen mildes Wort alle irdischen Gegensätze versöhnt. Er tritt in der Kunst geradezu an die Stelle des Heilands, so sitzt er auf einem Bilde des Calixtuscömeteriums leierschlagend zwischen zwei Lämmern (Abb. 270). Der bacchische Kreis, der ja auch auf den antiken Sarkophagen viel verwendet wurde, deutet hier nicht mehr auf das heidnische, sondern auf das christliche Jenseits; wie die Nereiden und Tritone auf Seepferden einst den Achill auf die Insel der Seligen begleiteten, so erinnern sie jetzt an den Einzug des Toten ins Paradies. Pfau und Phönix waren schon im Altertum Bilder der Unsterblichkeit u. s. w. Diese heidnischen Reste treten im Laufe

des 2. Jahrhunderts immer mehr zurück, und im Beginn des 3. Jahrhunderts hat sich der specifisch christliche Bilderkreis voll entfaltet. Manche antiken Elemente aber verbleiben der Kunst bis tief in das Mittelalter hinein. Dahin gehören namentlich die Personifikationen: Flußgötter als bärtige Männer auf eine Urne gelehnt, der Wasser entströmt, ein Schilfrohr oder ein Ruder in der Hand; die Erde als ruhende weibliche Gestalt mit einem Kranz im Haar und einem Füllhorn in der Hand; der Himmel als bärtiger Mann, der ein wallendes Stück Zeug über seinem Kopf trägt (s. Sarkophag des Junius Bassus, Abb. 272); die Sonne wird dargestellt durch den Sonnengott auf seinem Gespann, oder Sonne und Mond durch die Köpfe von Apoll und Selene.



Abb. 270. Orpheus.
Wandmalerei aus dem Cömeterium des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.

Soweit die altchristliche Kunst speciell christliche Ideen verkörpert, ist sie vorwiegend symbolisch. Die Religion war ja ein Kind des Orients, Christus selbst hatte meist in Gleichnissen gesprochen, der Alte Bund wurde als ein bis in Einzelheiten durchgeführtes Gleichnis des Neuen Bundes aufgefaßt. Überall war dem Christen sein Heiland gegenwärtig, daher konnte er leicht Anknüpfungspunkte finden. Die direkte Abbildung des Göttlichen hätte zum Götzendienst führen können, denn die Christen waren noch rings davon umgeben. Zu den Zeiten der Verfolgung half ein Symbol wohl auch die Gesinnung des Christen verbergen. Das Inhaltliche der altchristlichen Kunst steht so sehr in erster Linie, daß es zur Grundlage der ganzen Betrachtung gemacht werden muß. In der äußern Form schloß sich die Kunst ganz an die gleichzeitige heidnische an und machte deren fortschreitenden Verfall gleichmäßig mit. Die Malereien der Cömeterien sind nicht von bedeutenden Künstlern, sondern von Dekorationsmalern ausgeführt worden, wie sie auch in Pompeji oder im kaiserlichen Rom zur Ausschmückung der Häuser beschäftigt waren. Ziemlich flüchtig sind die Darstellungen mit dem Pinsel auf den Bewurf der Wand aufgetragen. Je älter die Malereien sind, desto besser sind sie in der Form.

Am allerwenigsten hat die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte gewagt, den Heiland selbst darzustellen, außer als kleines Kind auf dem Schoß seiner Mutter oder etwas später in Scenen des Neuen Testaments. An den Erlöser erinnerte das Lamm, denn als Opferlamm hatte er der Welt Sünde getragen, auch die Apostel und die Gläubigen wurden unter dem Bilde von Lämmern dargestellt, sogar in bestimmten Handlungen (vergl. den Sarkophag des Junius Bassus, Abb. 272). Christus selbst hatte seine Jünger oft genug mit Lämmern verglichen und sich selbst als den Hirten bezeichnet. Das hat die christliche Kunst aufgegriffen und das anmutigste Bild, unter welchem sie den Heiland darstellt, ist als guter Hirt zwischen seinen Lämmern oder ein Lamm auf den Schultern tragend (Abb. 271), letzteres in Anspielung auf die



Abb. 271. Der gute Hirt.
Wandmalerei aus dem Cömeterium des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.

Parabel vom verlorenen und wiedergefundenen Schaf und hindeutend auf die Vergebung der Sünden. Nicht weniger häufig wird Christus unter der Gestalt eines Fisches abgebildet, ein Symbol von nicht ganz klarer Beziehung. Der Fisch erinnert daran, daß das Element, in dem er lebt, das der Taufe ist; Christus hatte zu seinen Jüngern gesagt: „Ich will euch zu Menschenfischern machen"; wie der Fisch die Blindheit des alten Tobias heilt, so hat Christus der Welt das Licht des wahren Glaubens erschlossen. Auch wurde vielleicht die wunderbare Speisung des Volkes mit zwei Fischen auf das Abendmahl gedeutet, in welchem Christus geopfert wird. Gelehrter, wenn auch schon früher Erklärung entstammt wohl die Deutung des griechischen Wortes für Fisch ἰχθύς auf Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, Jesus Christus Gottes Sohn Heiland, da jenes in den Anfangsbuchstaben dieser Worte enthalten ist. Auch den göttlichen Leib am Kreuze stellte man nicht dar. Noch war der antike Geist zu lebendig, die heidnischen Götter hatten ewig heiter im Olymp gethront, und man wollte den neuen Christengott nicht die schmähliche und erniedrigende Todesstrafe erdulden sehen. Es genügte darauf hinzuweisen durch ein Lamm am Fuße eines Kreuzes, durch das (auch allein angebrachte) Monogramm Christi



oder eine Taube auf der Spitze des Kreuzes, durch die Buchstaben α und ω unter dessen Armen, anspielend auf die Worte der Apokalypse: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende." In den Cömeterien kommen die Erinnerungen an den Tod des Herrn verhältnismäßig selten vor, denn der Inhalt der ersten christlichen Jahrhunderte war nicht Klage, sondern sie waren durchglüht von der herrlichsten Freudigkeit und Hoffnung. Darin spiegelt sich am deutlichsten das noch lebendige Zeitalter der Antike. Durch die christliche Religion war wieder Ruhe und Sicherheit in die Seelen der Menschen eingezogen, und nun entfaltet sich sogleich wieder die Harmonie und Heiterkeit der antiken Menschen und zwar reiner und köstlicher als je zuvor, erhoben durch die edelste Weltanschauung und die feste Zuversicht, im christlichen Glauben das ewige Heil gewonnen zu haben. Es ist, als wenn der Mensch aufjauchzte nach dem Druck, welcher mit der glaubenslosen Öde der Spätantike von ihm genommen war. Selbst zu den besten Zeiten hatte bei den Griechen und Römern die Vorstellung bestanden, daß über der Welt das unerbittliche Schicksal walte, dem sogar die Götter unterthan waren, jetzt mit einemmale hatte ein gütiger Gott seinen Himmel geöffnet und ergoß seine unendliche Liebe über die Welt, und jeder konnte daran teilnehmen, wer es wollte. Nicht müde wurde man daran zu erinnern; daher finden wir in den Katakomben mit Vorliebe Hindeutungen auf das unendliche Erbarmen, die unerschöpfliche Liebe des Herrn. Ein tief innerliches Verlangen soll den Menschen zu Gott treiben; des war ein Symbol der Hirsch. „Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir," heißt es bei dem Psalmisten. Unter den Weihgeschenken kommen häufig silberne Hirsche vor; Konstantin ließ in seiner neuen Hauptstadt einen ehernen Hirsch aufstellen. Wachsam mußte der Belehrte sein, daß er nicht in die alten Wahnvorstellungen zurückfiel, davor warnte ihn das Bild des Hahnes, bei dessen Krähen Petrus den Herrn verleugnet hatte. Aber gleichzeitig ist der Hahn ein Symbol der Auferstehung, weil er beim Beginn des neuen Tages seine Stimme erschallen läßt. Wie ein Schiff steuert der Mensch durch das Leben, das Ziel seines Laufes ist der Himmel, da läuft es ein in den Hafen ewigen Friedens, der durch einen Leuchtturm angedeutet ist, auf dem Mastbaum sitzt der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Wie die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel einst Noah die Kunde brachte von dem Frieden, den Gott mit der Erde wieder geschlossen, so ist sie auch dem Christen, außer dem Symbol des heiligen Geistes, ein Zeichen des Friedens, den er so sehr ersehnt. Der Weinstock ist schon im Alten Testament das Bild der Fruchtbarkeit, Christus gebraucht es in geistigem Sinne, indem er zu seinen Jüngern sagt: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben." Ein Kelch mit darauf liegenden Broten erinnert an das Abendmahl, die Lilie war das Symbol der Reinheit. Wer immer eingedenk ist, so konnte man aus abgebildeten Symbolen lesen, daß das Leben flüchtig ist, wie der Hase, der über das Feld dahinläuft, und wer den guten Kampf kämpft, der wird den Siegeskranz und die Palme des ewigen Lebens erlangen. Öfters werden auch die Parabeln durch einige Figuren angedeutet. So treten die klugen und thörichten Jungfrauen mit ihren Lampen auf, häufig die klugen allein, so sieht man den Säemann über sein Feld hinschreiten. Kein Beispiel ist so gut angethan wie die letztgenannte Parabel uns darüber aufzuklären, daß die Christen zu der Art ihres Bilderkreises gelangt sind in direkter Fortführung der Art, wie Christus seine Gedanken ausdrückte, denn in ihr symbolisierten die Körner, welche auf



Abb. 272. Sarkophag des Junius Bassus. Rom. Vatikanische Grotten. Nach Originalphotographie.

verschiedenen Boden fallen, das Wort des Herrn in seiner verschiedenen Wirkung. Gleichzeitig drängt sich aber auch hier wieder die Überzeugung auf: nur innerhalb der antiken Welt mit ihrer Bilderfreude war es möglich, daß sich das Gedankliche in dieser Weise in Bilder umsetzte, und auch das gemahnt an die Antike, daß die Kunst trotz ihrer Absicht die christliche Lehre vorzutragen, nichts pedantisch Lehrhaftes hat, sondern die Art ihres Ausdrucks durchaus poetisch ist. Welch gewaltiger Unterschied aber andererseits gegen die Antike, denn in ihr bedeutete jedes Ding das, was es wirklich darstellte, während es hier nur zur Anknüpfung von Gedanken diente und der Gläubige die Bedeutung der Symbole wie eine Predigt von den Wänden der Cömeterien ablas, eine Bedeutung, welche überhaupt außerhalb der Grenzen des Darstellbaren lag. Die griechische Kunst war von der Ausbildung der Form ausgegangen, sie hatte darin die Höhe der Vollendung schon lange überschritten, ehe sie zur Darstellung des Seelischen gelangte, und auch später stand ihr die greifbare Wirklichkeit immer in erster Linie. Die christliche Kunst dagegen bekümmert sich, wie wir gesehen haben, kaum um die Form und macht daran nur den Anspruch, daß sie die Dinge oder Figuren erkennbar wiedergibt.

Das ganz entgegengesetzte Princip zur antiken Kunst kann nicht schlagender zum Ausdruck gelangen als in den erzählenden Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, welche sich zahlreich neben den einfachen Symbolen finden. Auch sie bedeuten wenigstens in der frühern Zeit der altchristlichen Epoche nicht die geschilderte Scene als thatsächliches Ereignis, sondern sollen nur an etwas Gedankliches erinnern, das sie entweder von selbst enthalten oder das ihnen auch erst unterlegt worden ist. Und das mitten in der römischen Welt, welche von allen Kunstarten das historische Relief mit seiner breiten Vorführung wirklicher Geschehnisse am meisten ausgebildet hat! Wie stark mußte die Richtung auf das Gedankliche bei den ersten Christen sein, daß sie auch hier keinen Augenblick den eigentlichen Zweck ihrer Kunst aus den Augen verloren! Zuweilen ist der ganzen bildlichen Ausschmückung nicht nur eines Cubiculum, sondern einer ganzen Reihe von Räumen ein zusammenhängender Gedankengang zu Grunde gelegt, welchen die Aufeinanderfolge der Bilder ausdrückt. Alle Geschichten sind in ruhiger Weise erzählt, niemals eine dramatische Zuspitzung, die Örtlichkeit und die Gegenstände stenographisch in unverhältnismäßig kleinen Dimensionen angegeben, das Ganze keine wirkliche Darstellung, sondern nur Andeutung. Ehe wir auf diese biblischen Scenen näher eingehen, müssen wir noch eine andre Art von altchristlichen Denkmälern heranziehen, da viele nur bei ihnen vorkommen, die Sarkophage (Abb. 272).

Ursprünglich wurden die Leichen ohne Särge beigesetzt, aber früh schon kamen Ausnahmen vor. In den Cömeterien standen Sarkophage öfters unter den Arcosolien, später wurden sie in und um die Basiliken aufgestellt. Sie sind keineswegs immer mit Reliefs geschmückt, oft auch nur an einer oder einigen der Seitenwände. Wie an heidnischen Sarkophagen sind in der Mitte der Vorderseite zuweilen die Bildnisse der beigesetzten Ehegatten angebracht. Einfache Symbole sind mehr zurück, die biblischen Darstellungen mehr in den Vordergrund und von den letztern auch neue dazugetreten. Das hat darin seinen Grund, daß die Sarkophage im allgemeinen später entstanden sind als die Malereien der Cömeterien. Nur wenige gehören noch dem 3., die meisten erst dem 4. und den folgenden Jahrhunderten an. Daß die heidnischen Römer seit dem 2. Jahrhundert anfingen die Leichen zu bestatten statt sie zu verbrennen, ist vielleicht auf das Beispiel der Christen zurückzuführen, andererseits haben die Christen die Formen der Sarkophage und den Gedanken zur Schmückung mit Reliefs von jenen entlehnt. Von Rom aus verbreitete sich die Sitte der skulpierten Sarkophage in viele Provinzen. Eine besonders große Zahl hat sich im südlichen Frankreich erhalten, wie ja diese römische Provinz sich während der Kaiserzeit auch durch ihre reiche Kunstthätigkeit in antikem Sinne auszeichnete. Eine besondere Klasse bilden die raven-

natischen Sarkophage. An ihnen finden sich in der Regel keine historischen Darstellungen, sondern einzeln in Nischen mit Muschelwölbung stehende Heilige. Gewöhnlich thront in der Mittelnische Christus, noch jugendlich unbärtig, und in den andern befinden sich die Apostel, deren einer mit bedeckten Händen die Schriftrolle empfängt, die Christus ihm reicht. Viele Sarkophage stammen aus dem 5. Jahrhundert und an ihnen sind die Einzelgestalten vortrefflich individualisiert, jede ist neu und interessant. Die schönsten sind an der abgetrennten Vorderseite eines Sarkophags, die jetzt in Sant' Apollinare in Classe im Vorraum der Sakristei über der Thür zum Turm angebracht ist. Hier stehen die Apostel zwischen Palmen. Vom Ende des Jahrhunderts an kehren die ravennatischen Sarkophage zu den einfachen altchristlichen Symbolen zurück. Da die eifrige Übung der Skulptur an den Sarkophagen viel länger anhielt als die Malerei in den Cömeterien, sind viele unter ihnen von schon sehr roher Kunstform.



Abb. 273. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Cömeterium des heiligen Calixtus. Rom. Nach de Rossi.

In allen altchristlichen Darstellungen sowohl in Malerei als in Plastik werden das Alte und das Neue Testament gleichwertig behandelt und die Beispiele bald aus dem einen bald aus dem andern genommen.

So deutet auf die Sündhaftigkeit der menschlichen Natur sowohl der Sündenfall Adams und Evas wie die Verleugnung Petri, auf das Wasser des ewigen Lebens Moses Wasser aus dem Felsen schlagend (Abb. 267) und die Samariterin am Brunnen. Besonders stark betonten die ersten Christen die Lehre von der Auferstehung des Fleisches und weisen darauf hin durch Hiob auf dem Düngerhaufen, weil er später wieder in seine Güter eingesetzt wurde (vergl. Sarkophag d. Junius Bassus, Abb. 272), durch die Vision des Ezechiel, in welcher sich vor den Augen des Propheten die Gebeine der Toten wieder beleben, durch die Auferweckung des Lazarus, der Tochter des Jairus und des Jünglings zu Nain. Daß der Mensch gehorsam sein soll den Geboten Gottes, lehrt Abraham, der bereit ist, seinen eignen Sohn zu opfern. Dafür ist der Herr aber auch mit seiner Hilfe gegenwärtig in der Gefahr, woran die Bilder erinnern: Noah in der Arche, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im feurigen Ofen, der Durchzug durchs rote Meer. Einzelne Gestalten des Alten Testaments deuten entsprechende im Neuen vor. Moses ist im allgemeinen ein Vorbild Christi, aber aus den Kirchenvätern entnehmen wir, daß er auch Petrus bedeutet, der aus dem Felsen, Christus, das Wasser des ewigen Lebens hervorquellen läßt. Die Himmelfahrt des Elias vertritt die Himmelfahrt Christi. Die Geschichte des Jonas, der von seinen Schiffsleuten ins Meer gestürzt wurde, drei

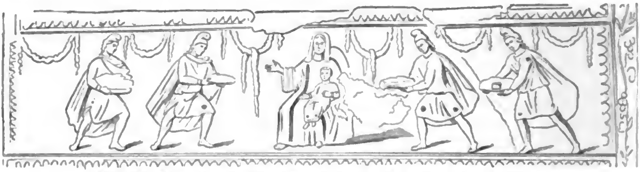


Abb. 274. Anbetung der Weisen. Rom. Cubiculo di Sa. Cecilia. Nach Garrucci.

Tage im Bauch des Walfisches zubrachte (Abb. 273) und dann wieder ausgespieen wurde an das Ufer, symbolisierte das Leiden Christi, der drei Tage im Grabe war und am dritten Tage wieder auferstanden ist von den Toten. Aus dem Leben Christi sind, da es sich nicht um dessen historische Vorführung handelte, nicht die bedeutendsten Punkte zur Darstellung ausgewählt, sondern nur für die christliche Lehre wichtige Scenen. Noch am ehesten spielt ein historisches Element mit bei den Scenen aus der Kindheitsgeschichte, der Verkündigung, der Anbetung der Magier, da man das wundervolle Geheimnis vorführen wollte, wie Gott Mensch wurde. Die Weisen aus dem Morgenlande sind noch nicht zu Königen geworden, und ihre Zahl steht noch nicht fest, es sind meist drei, aber auch zwei und vier; die phrygischen Mützen sollen ihre östliche Herkunft bezeichnen (Abb. 274). Von den Scenen, in denen Christus als Erwachsener auftritt, gehören die meisten erst den Sarkophagen an. Immer ist er von jugendlicher, bartloser Idealgestalt. Wir finden besonders die Wunder (öfters mehrere in einer Scene vereinigt) entweder nur zur Erinnerung an die göttliche Kraft Christi, oder man legte ihnen bestimmte symbolische Bezüge unter, wie wir es z. B. von der Heilung des Gichtbrüchigen wissen, welche die Auferstehung und die Reinigung im Bußsakrament bedeutet, oder von der wunderbaren Speisung, welche an das eucharistische Mahl erinnern sollte. Letztere ist nicht zu verwechseln mit einer häufig wiederkehrenden Darstellung eines Mahles von meistens sieben Personen (Abb. 275), die durch die Fische und die Körbe mit Brot allerdings auch auf jenes Wunder anspielt, aber doch nur im allgemeinen auf das himmlische Mahl der Seligen hindeutet. Die eigentliche Leidensgeschichte Christi wird fast gänzlich vermieden aus denselben Gründen, aus denen man den Heiland am Kreuze nicht darstellte; nur die Anfangsscenen der Passion kommen öfters vor: der Einzug Christi in Jerusalem, gleichzeitig symbolisch für den Einzug des Heilands in sein ewiges Reich und Christus vor Pilatus (s. Sarkophag des Junius Bassus). Die früheste Beschreibung eines Bildes der Kreuzigung, Christus zwischen den beiden Schächern, findet sich in einer Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts. Noch demselben Jahrhundert gehört auch die erste erhaltene Kreuzigungsscene an auf den Holzthüren von Santa Sabina in Rom, aber noch



Abb. 275. Mahl von sieben Personen. Wandmalerei im Cömeterium des heiligen Calixtus. Rom.

hat es die Kunst nicht gewagt den Leib des Herrn direkt an das Kreuz zu hängen, sondern Christus und die beiden Schächer stehen nur mit wagrecht ausgebreiteten Armen da. Die einzige Darstellung Christi am Kreuz in den Cömeterien stammt als spätere Einfügung erst aus dem 6—8. Jahrhundert.

Die alten Kirchenschriftsteller stritten sich darüber, ob Christus schön gewesen wäre oder aus Demut eine häßliche Gestalt angenommen hätte. Die Denkmäler der ersten Jahrhunderte belehren uns, daß in der Kunst unter Einfluß der antiken Formenschönheit nur die erstere Meinung Geltung hatte. Die Erscheinung Christi in den biblischen Scenen der Wandmalereien und der Sarkophagskulpturen ist jugendlich schön, er ist bartlos und hat üppiges, lockiges Haar, er erinnert an die Idealgestalten der Antike, ohne sich im Typus an eine bestimmte von ihnen anzuschließen. Wenn das im Original sehr undeutliche, wahrscheinlich dem 5. Jahrhundert angehörige Brustbild im Cömeterium von Santa Domitilla wirklich den Erlöser darstellt und nicht das Bildnis eines Römers ist, so wäre es eine der ersten erhaltenen ikonographischen Abbildungen Christi. Der Kopf ist schon bärtig, mit langem in der Mitte gescheiteltem Haar und regelmäßigem Oval des Gesichtes von idealem Typus, genau so wie die italienische Hochrenaissance Christus später, sich ebenfalls an der Antike inspirierend, aufs neue gestaltet hat. (Ein weniger ideales Christusbild auf einem Elfenbeinrelief des vatikanischen Museums soll nach de Rossi älter sein.) Zwei Jahrhunderte später hat Christus einen mürrischen und asketischen Ausdruck angenommen, wie ein Bild in dem Cömeterium von San Ponziano beweist. Hier tritt auch zuerst der Kreuznimbus zur Andeutung des Leidens auf. Viel früher als Christus ist Maria in der Kunst dargestellt worden. Das erste Bild befindet sich im Cömeterium der heiligen Priscilla und ist wahrscheinlich um die Wende vom 1. zum 2. Jahrhundert entstanden. Maria sitzt da mit dem Kind an der Brust, während vor ihr der Prophet Jesaias steht, die Hand nach dem über der Gruppe befindlichen Stern erhoben. Maria als Orans, d. h. mit betend erhobenen Armen, in welcher Weise auch andre Heilige, die Seelen der Verstorbenen und symbolisch die Kirche dargestellt wurden, tritt häufiger auf nach dem Konzil von Ephesus 431, welches, wenigstens in seinem ersten Beschluß, die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur Christi ausgesprochen hatte, so daß Maria also Gottesmutter war. Die Bilder der Apostel Petrus und Paulus kommen in den Cömeterien selten, dagegen auf den später zu erwähnenden Goldgläsern häufig und auch auf den Sarkophagen oft vor.

Bei einer Religion und Kunst, welche so sehr auf das Übersinnliche gerichtet war, wurde der Kreis des Irdischen fast gar nicht zur Darstellung herangezogen. Nur wird zuweilen in den Cömeterien der Beruf eines Bestatteten durch ein Werkzeug oder durch eine Figur in Ausübung des Berufes angegeben, letzteres namentlich bei den Fossoren, welche diese unterirdischen Ruhestätten angelegt hatten. Manchmal wird auch der Name eines Bestatteten durch einen Gegenstand symbolisiert, z. B. der eines Dracontius durch einen Drachen, der einer Navira durch ein Schiff. Außer Hinweisen auf das Abendmahl finden sich von den spätern Sakramenten nur noch die Taufe, die Priesterweihe und die Ehe angedeutet, letzteres namentlich auf Goldgläsern. Martyrien treten ganz einzeln erst seit dem 4. Jahrhundert auf. Eine Ausnahme ist ein Bild im Cömeterium des heiligen Calixtus aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, auf welchem zwar nicht ein Martyrium direkt dargestellt ist, aber wie ein Christ vor dem Richter seinen Glauben bekennt und dafür verurteilt wird.

Auch die wenigen statuarischen Werke, welche die altchristliche Kunst hervorgebracht hat, sind meistens erst seit dem 4. Jahrhundert entstanden.

Die beiden schönsten der erhaltenen Statuetten des guten Hirten, die in Konstantinopel und die eine der beiden im Lateran befindlichen, gehören wohl in das 3. Jahrhundert. Von der sitzenden Figur des heiligen Hippolitus im Lateran ist nur der untere Teil alt; es ist wahrscheinlich die Statue eines Rhetors, die im Jahre 334 auf den Heiligen umgenannt ist.

Mannigfach sind die Werke der Kleinkunst.

Die mit Reliefs versehenen Thon- oder Bronzelampen der Katakomben gehören schon den ersten christlichen Jahrhunderten an. Sie haben die Form der antiken Lampen beibehalten, nur daß in ihrer Verzierung an Stelle der heidnischen Gegenstände christliche Symbole getreten sind. — Katakombenfunde sind ferner die sogenannten Goldgläser. Sie sehen aus wie der Boden entweder größerer flacher Schalen oder größerer Trinkgläser, welche keinen Fuß hatten, sondern unten konvex waren und nicht von selbst stehen konnten. Innerhalb des Glases ist ein dünnes Goldplättchen eingeschmolzen, bei welchem die nicht zur Zeichnung gehörigen Partien entfernt sind. Die Technik daran ist bewunderungswürdig, da das Goldplättchen fest geleimt und dann mit flüssigem Glas überfangen werden mußte. Alle modernen Versuche zur Nachahmung sind mißlungen, da sich das Goldplättchen beim Überlegen der obern Glasschicht immer aufrollte. Bei einigen Exemplaren ist nicht nur Gold, sondern es sind auch Farben eingeschmolzen. Es scheint, daß die Goldgläser nur in Rom verfertigt, von dort aber auch exportiert wurden. Ihre Darstellungen schließen sich in der Hauptsache den Malereien der Cömeterien an. Die meisten sind in den Grabgalerien des 4., weniger des 3. Jahrhunderts gefunden worden. — In den frühen christlichen Jahrhunderten beginnen auch schon die Elfenbeinarbeiten und bleiben durch das ganze Mittelalter in Gebrauch. Am häufigsten wurde Elfenbein zu Diptychen verwendet. Das sind Täfelchen, die innen mit Wachs zur Aufnahme von Schriftzügen überzogen waren oder als Buchdeckel dienten, außen Reliefschmuck hatten; schon im heidnischen Rom wurden sie gebraucht, indem Personen mit Konsularrang sie beim Antritt ihres Amtes verschenkten. In der christlichen Kirche wurden sie verwendet zur Aufzeichnung der Märtyrer, der Gönner der Kirche, der Verstorbenen u. s. w., deren Namen beim Gottesdienst verlesen wurden. Öfters sind darauf römische Konsuln zu christlichen Heiligen umgearbeitet worden. Aus Elfenbein ist auch eine runde Büchse zur Aufbewahrung der Hostie im Museum zu Berlin mit dem thronenden jugendlichen Christus in der Mitte der Apostel, die sich in lebender Bewegung befinden, und dem Opfer Abrahams, das auf den Opfertod Christi hindeutet, wohl noch dem 3. Jahrhundert angehörend. — Ein christliches Gerät späterer Zeit ist das silberne Kreuz im Dom von Ravenna, wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert, mit Brustbildern der Apostel und am Kreuzungspunkt mit der Darstellung der Madonna als Orantin auf blumiger Wiese zwischen zwei Bäumen.

Der vorwiegend symbolische Charakter der altchristlichen Kunst läßt sich etwa bis zum Schluß des 4. Jahrhunderts verfolgen, bis zu dem Zeitpunkt, in welchem die Neuanlage der Katakomben, deren Malereien die Hauptträger dieses Charakters gewesen waren, aufhörten. (Außer den Katakombenmalereien stammen aus so früher Zeit höchstens noch einige Orantenfiguren in den Räumen des kürzlich ausgegrabenen Hauses der heiligen Giovanni und Paolo, die sich unter der gleichnamigen Kirche befinden und auch noch einen Teil ihrer antiken Dekoration bewahrt haben. Auch die Enthauptung dreier Heiliger ebendaselbst ist wohl nicht viel später.) Die Sarkophage bewahren allerdings die symbolische Auffassung auch der erzählenden Darstellung noch länger, weil man an den dafür hergebrachten Typen festhielt, aber es traten seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts doch neue Elemente in der Kunst auf. Am besten lassen sich diese an der Hand der Mosaiken und daranschließend der Miniaturen verfolgen, da aber das Verständnis der erstern nicht ohne Kenntnis der Architektur möglich ist, mit der sie aufs engste

verbunden sind, so sollen sie erst weiterhin besprochen werden, um so mehr, da sie ausschließlich den spätern Jahrhunderten der altchristlichen Zeit angehören. Der Hauptumschwung, der zu Beginn des 5. Jahrhunderts eintritt, war, daß das symbolische Element mehr zurück und dafür das historische neu auftritt und bei den erzählenden Darstellungen bald ganz im Vordergrund steht. Die reine Symbolik konnte auf die Dauer nicht genügen, da der Andächtige nicht immer geneigt war, die Symbole in religiöse Lehren umzusetzen. Man verlangte vielmehr, die wirklichen Geschehnisse der heiligen Geschichte vorgeführt zu sehen. Dieselbe Kraft innigen Glaubens, welche die symbolische Kunst geschaffen, durchdrang nun auch die Vorgänge aus dem Leben des Heilands und rief im Verein mit der noch einmal sich erhebenden hohen Darstellungsfähigkeit der Antike eine Anzahl von Kunstwerken hervor, die in ihrer Art ihresgleichen nicht wieder gefunden haben.

Noch mit symbolischen Darstellungen vermischt sind die historischen Scenen auf den Elfenbeinreliefs eines Reliquienkastens, die, jetzt zu einem Kreuz zusammengesetzt, sich im Museum von Brescia befinden (Abb. 276). Doch nehmen die Scenen aus dem Leben Christi und das Mittelbild des Deckels, die Bestrafung des Ananias und der Saphira, den größten Raum ein und die vorbildlichen Darstellungen aus dem Alten Testament befinden sich nur in schmalen Friesen. Außerdem sind Reihen von Medaillons mit überaus lebendigen und individuellen Brustbildern von Heiligen an dem Werk. Mit der ganz antiken Form steht im Einklang die sehr bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen dem Ananias, der hinausgetragen wird, nebst dem zweiten Träger von links und den entsprechenden Figuren der Iphigenie und ihres Trägers auf dem pompejanischen Wandgemälde der Opferung der Tochter Agamemnons, was darauf schließen läßt, daß das Original zu dem Gemälde sehr berühmt war und noch im 4.—5. christlichen Jahrhundert, aus welcher Zeit das Kästchen von Brescia wohl stammt, nachzuwirken vermochte. Die Schönheit dieses Werkes beruht auf seiner vollendeten Kunstform, selbst die Art des Reliefs ist sehr rein und hat fast

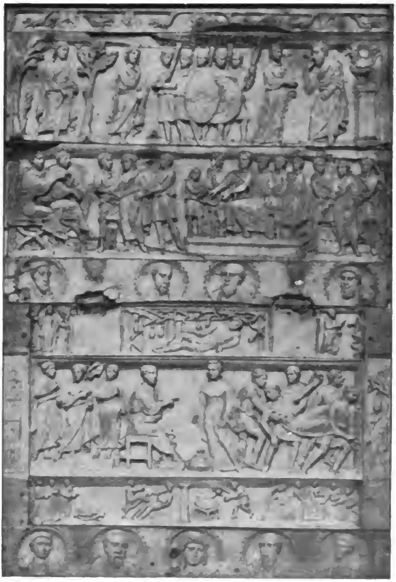


Abb. 276. Teil des Reliefs von einem Elfenbeinkästchen. Brescia. Museum. Nach Originalphotographie.

alle malerischen Elemente aufgegeben. Auf ähnlicher Höhe stehen die Reliefs an den beiden vordern Marmorsäulen, die das Ciborium von San Marco in Venedig tragen (Abb. 277), und die von der Kunstgeschichte nicht richtig beachtet sind, sondern mit den beiden hintern Säulen, die schlechte Nachahmungen des 11. Jahrhunderts sind, fälschlich zusammengeworfen werden. Die vordern Säulen stellen die Kindheitsgeschichte Christi und einige Wunder, die Passion des Heilands und seine Verklärung im Himmel dar. Sie sind in je neun Ringen übereinander von Rundbogenarkaden umzogen, in welchen die Figuren sich befinden und zwar so, daß sich eine Scene immer durch mehrere Arkaden, oft über den ganzen Ring hinzieht. Gerade das Element schlagender und psychologisch tiefer Erzählung, das in den Skulpturen der Sarkophage nicht zu finden ist, tritt hier mit ganzer Kraft hervor. Vielleicht nie wieder ist die heilige Geschichte so menschlich natürlich, so ergreifend wahr und dabei doch so edel und rein und über alles Gewöhnliche und Irdische hinaus verklärt aufgefaßt wie hier. Mit der antiken Schönheit der Form verbindet sich eine Schönheit, Milde, Tiefe und Innigkeit des Seelischen, wie es die Antike nicht gekannt hat. Unvergeßlich schön ist das Lächeln, mit welchem Christus, die Hand nach dem Besessenen heilend ausstreckend, sich nach dem blutflüssigen Weibe umwendet, das unterdessen den Saum seines Gewandes berührt hat. Unübertrefflich wahr ist es, wie Petrus beim Krähen des Hahnes zusammenschrickt, und überaus rührend, wie er weinend davon schleicht. Manche Scenen sind der reinen Freude am Erzählen zu Liebe eingeschoben, wie die Magier, welche die Schriften nach der Bedeutung des Sternes durchforschen, die Einladung zur Hochzeit in Kana und deren ausführliche Schilderung. Die Kreuzigung ist nur angedeutet durch das Reliefbild eines Lammes am Schnittpunkt eines Kreuzes und durch die beiden Schächer zu den Seiten. Daneben ist die Auferstehung der Toten während der Kreuzigung geschildert. Hier ist auch eine der ersten Darstellungen Gott Vaters in der Kunst als eines bärtigen Greises. Die Inschrift „Jesus" aber weist darauf hin, daß er eine Person ist mit seinem jugendlich unbärtigen Sohne, der in einer Mandorla von zwei Engeln zu ihm emporgetragen wird. Die Schönheit der antiken Form hat dem Künstler noch in hohem Maße zur Verfügung gestanden, die Fehler werden bei dem kleinen Maßstab der Figürchen nicht leicht bemerkt. Aus inhaltlichen und stilistischen Gründen sind die Säulen dem 5. Jahrhundert zuzuschreiben. So ist in dem Elfenbeinkästchen zu Brescia und in diesen beiden Säulen der seltene Fall eingetreten, daß die hohe innere Schönheit der altchristlichen Kunst auch ihren entsprechenden äußeren Ausdruck gefunden. — Die gleiche natürliche Auffassung offenbart sich in einem Teil der elfenbeinernen Reliefplatten, mit denen der Bischofsstuhl des Maximian (546—552) im Dom zu Ravenna belegt ist, und zwar in den Scenen aus dem Leben Christi, für welche wohl gute Vorbilder vorhanden waren, während die Ereignisse aus dem Leben des ägyptischen Joseph ziemlich lahm erzählt und auch die Einzelgestalten von Heiligen an der Vorderseite des Sessels nicht sehr bedeutend sind. Das reiche Ornament verrät noch das Festhalten an der antiken Tradition, entbehrt aber doch schon des lebendigen Schwunges, wahrhaft vorzüglich dagegen sind die Tiere, welche sich darin herumtummeln, die Löwen z. B. von antiker Größe.

Das ist in den Hauptzügen der altchristliche Bilderkreis in Malerei und Plastik, und das sind die Hauptdenkmale, in denen er uns entgegentritt. Wir erkennen daraus den Geist, welcher die ersten christlichen Jahrhunderte erfüllte, und wir stehen bewundernd davor. Wohl haben sich die Schrecken der Verfolgungen, welche die Christen auszustehen hatten, in der Legende stark vergrößert; aber dennoch sind sie zu Zeiten, namentlich während der letzten beiden großen Verfolgungen unter Decius (249—251) und Diocletian (284—305) schlimm genug gewesen, und Tausende von Gläubigen sind hingeopfert worden. Trotz dieser Leiden findet sich in dem ganzen symbolischen Bilderkreise der Christen, welcher damals noch im Entstehen war, nicht eine einzige Andeutung des Fluches gegen ihre Unterdrücker; ihr Sinn war so vollständig auf das Jenseitige gerichtet, daß sie schon im Diesseitigen geheiligt wurden und sich über menschliches Maß erhoben. Überall finden wir nur Symbole und Scenen der Hoffnung, des Friedens und



Abb. 277. Teil der vordern, altchristlichen Säulen vom Ciborium des Hochaltars zu San Marco in Venedig. Nach Originalphotographie.

der ewigen Seligkeit, auf allen Gestalten und in allen Gesichtern liegt der Ausdruck innerer Ruhe und friedlicher Heiterkeit im sichern Glauben. Als die Kunst dann mit der historischen Erzählung beginnt, da wird das Göttliche und Übernatürliche in menschlicher Weise mit einer Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit, mit einer hinreißenden Wärme und Seelentiefe erzählt, daß der Beschauer unwillkürlich von demselben naiven Glauben erfüllt werden mußte. Es war das antike Kunstkönnen, das in diesen historischen Darstellungen noch einmal seine Schlagkraft im Ausdruck bewies, und an den neuen Ideen und Gegenständen sich noch einmal herrlich erhob, ehe es gänzlich niedersank.

Wenn man die altchristliche Kunst recht genießen will, muß man sie nach ihrer inhaltlichen Seite betrachten. Sie ist lediglich eine Dienerin der Religion. Auch die griechische Kunst hatte die religiösen Ideen verkörpert, aber in ganz andrer Weise. In der Antike galt es das Bild an die Stelle des Gottes zu setzen, ja bei den Griechen hat die Kunst viel zur Ausgestaltung der Götterideale beigetragen. Deshalb wurde sie von vornherein zum Monumentalen geführt. Bei dem entgegengesetzten Princip der christlichen Kunst, welche nur mittelbar und symbolisch den Inhalt der Religion ausdrücken wollte, war eine solche Entwickelung nicht möglich und die Kunst trägt von vornherein den Charakter des Kunsthandwerks: die Malerei ist dekorativ, auch die Skulptur ist fast ausschließlich zur Ausschmückung von Gebrauchsgegenständen da, und beide unterscheiden sich von den Erzeugnissen der Kleinkunst nur durch die Dimensionen, nicht durch die künstlerische Form. Diese Nichtachtung der Monumentalkunst in den ersten Jahrhunderten hat die christliche Malerei und Plastik ein für allemal belastet und ihnen mit wenigen Ausnahmen für lange Jahrhunderte den Charakter der Kleinkunst aufgedrückt. Selbst die Mosaiken dienen nur zum Schmuck der Kirche und ihre monumentale Wirkung beruht hauptsächlich in ihrem Zusammenhang mit der Architektur. Erst in der deutschen Plastik der romanischen Epoche und in Italien durch Cimabue und Giotto wird die Kunst zu eigner monumentaler Wirkung gesteigert, bei den letztgenannten allerdings ohne ihr noch den Charakter einer Bilderschrift zu nehmen. Diese Stellung der Kunst entsprach ganz dem christlichen Geist, der allein auf das Innere gerichtet war. Wenn die Kunstfeindschaft der ersten Christen auch eine Fabel ist, in dem Sinne, daß sie gar keine Kunst geübt hätten, so ist doch insofern etwas Wahres daran, daß sie die Kunst nicht um ihrer selbst willen pflegten und nicht in ihrer eigentlichen Würde erkannten. Trotz des wahrhaft ungeheuren neuen Stoffgebietes, welches das Christentum der Kunst zuführte, haben Plastik und Malerei damals auch nicht eine einzige wirklich neue Form geschaffen, ein Vorgang, der in der Antike unmöglich gewesen wäre.

2. Baukunst.

Ein Tag und eine Stunde werden genannt, in welchen sich das Christentum siegreich über die Welt erhob. Als im Jahre 312 der Kaiser Konstantin seinem Gegenkaiser Maxentius Rom zu entreißen trachtete, und am 27. Oktober bei der milvischen Brücke vor der ewigen Stadt dem feindlichen Heere gegenüberstand, da erschien ihm — so berichtet die kirchliche Überlieferung — in den Wolken ein leuchtendes Kreuz mit der Inschrift: „In diesem Zeichen wirst du siegen!", und als am Abend des Schlachttages die feindlichen Reihen geworfen, der Gegenkaiser in den Fluten des Tiber ertrunken war, da war Konstantin für das Christentum gewonnen. Soviel steht geschichtlich fest, daß Konstantin im Kriege gegen Maxentius den Schilden seiner Soldaten das Monogramm Christi hat aufprägen lassen oder doch gestattet hat, daß die Christen es trugen. Der Begünstigung durch Konstantin verdankt die neue Religion ihren endgültigen Sieg, und so ist in der That die Schlacht an der milvischen Brücke, welche dem Kaiser den Weg zur Alleinherrschaft bahnte, entscheidend gewesen auch für das Christentum. Ebenso bedeutungsvoll ist dieser Tag für die Geschichte der christlichen Architektur, denn erst von da an konnte die kirchliche Baukunst sich ungehindert entfalten, erst von da an datieren unsre Kunden über die Feststellung des Bautypus und die erhaltenen Gebäude.

Schon lange vorher hatten die Christen besondere Bethäuser, in denen sie ihre Andacht verrichteten. Zuerst waren die gottesdienstlichen Versammlungen, nach den Worten der Apostelgeschichte Kap. 2, V. 46, „hin und her in den Häusern" abgehalten worden. Von besondern Kirchengebäuden hören wir zum erstenmal um die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert und vom 3. und Anfang des 4. Jahrhunderts wissen wir, daß sie sehr zahlreich vorhanden waren. Über die Einrichtung und das Aussehen dieser vorkonstantinischen Bauten schweigen unsre Quellen vollständig, die einzigen erhaltenen Reste sind die Krypten in den Katakomben und einige Trümmer von kleinen Kapellen über den Cömeterien, welche aus einem rechteckigen Raum und halbrunden Nischen an drei Seiten bestanden, aber keine neue Bauform waren. Alles übrige ist, wenn nicht früher, so während der diokletianischen Verfolgung im Jahre 302 zerstört worden.

Zwei verschiedene Typen hat die altchristliche Epoche für den Kirchenbau geschaffen, die Basilika und den Centralbau mit Kuppelanlage, die erstere Form ist bezeichnend für das Abendland, die letztere für das Morgenland. Die am frühesten reife Schöpfung war die B a s i l i k a. Sie ist das Hauptkultgebäude der Christenheit geworden, dessen Grundzüge sich durch alle spätern Stile erhalten haben.

Scheinbar unvermittelt steht die Basilika da. Es ist, als wäre sie plötzlich vollkommen fertig aus dem Boden gewachsen, nachdem der Machtspruch des Kaisers dem Christentum staatliche Anerkennung verschafft hatte. Somit macht sie, gerade wie der griechische Tempel, den Eindruck einer persönlichen Schöpfung. Seit langem hat man sich bemüht den U r s p r u n g und die E n t s t e h u n g der B a s i l i k a zu ergründen. Da meinen die einen, die Markt- und Gerichtsbasilika der Alten wäre maßgebend gewesen, die andern wollen das Vorbild in dem Hauptsaal des römischen Palastes erkennen, noch andre in dem Grundriß und Aufbau des römischen Privathauses. Alle diese vielseitigen Erörterungen der Frage haben uns deren Lösung noch nicht einen Schritt näher geführt. Aber ist es denn überhaupt notwendig nach einem Vorbild zu sehen? Wir werden sehen, daß die Grundform der Basilika den Anforderungen des christlichen Gottesdienstes aufs genaueste entspricht, so daß, wie schon bemerkt, alle spätern Zeiten nichts ganz Wesentliches daran zu ändern gefunden haben. Es ist dieses in der Kunstgeschichte nicht der einzige Fall, daß die gewaltigste künstlerische That einer Entwickelungsreihe zu deren Anfang steht,

ohne daß wir die Vorstufen nachweisen können. Zu Beginn der flandrischen Malerei stehen ohne bedeutende Vorgänger die Gebrüder van Eyck, zu Anfang der italienischen Dichtkunst ragt das göttliche Gedicht Dantes empor, die scheinbar unvorbereitete größte Leistung aller italischen Poesie. Die Gebrüder van Eyck und Dante lebten am Ende des Mittelalters, als nach Jahrhunderte langem Druck, unter welchem die Menschen nicht anders zu denken wagten, als es die Kirche vorschrieb, sich die Geister plötzlich befreiten; was in ihren Werken zu Tage tritt, es war vorher vorhanden, latent, gebunden als verborgene, aber nicht minder bedeutende Kraft in der Seele des Volkes. So ging es auch den ersten Christen. Sobald das Wort des Kaisers die Not des Druckes von ihnen genommen, regte sich die künstlerische Schöpferkraft, frühlingsfrisch und gewaltig, und aus einem Guß wie der Genter Altar, wie die göttliche Komödie stand das edle Gebilde der Basilika da. Wie aber der feiner eindringende Blick des Historikers im stande ist, für die Malerei der Gebrüder van Eyck und für Dante Vorstufen in Einzelheiten resp. verwandte, wenn auch schwache und in ihrem Umfang nicht entsprechende Leistungen im ganzen nachzuweisen, so müssen wir solche auch für die christliche Basilika annehmen, denn in ausgiebigem Maße war vorher Gelegenheit gewesen, alles einzelne an Kirchengebäuden zu erfinden und zu erproben. Nur während der beiden größten Verfolgungen unter Decius und Diocletian ist die Bauthätigkeit der Christen ernstlich behindert und, was sie geschaffen, vernichtet worden. Zwischen diesen beiden Verfolgungen aber lag eine 40jährige Friedenszeit, in welcher sich das Christentum mit gewaltigem Fluge unter den Völkern verbreitete, und wir wissen, daß damals auch zahlreiche neue kirchliche Gebäude entstanden. Damals hat sich der Typus der christlichen Kirche in vielen Einzelproben festgesetzt. Genau wie bei der gedanklichen Umbildung des Märchens von Amor und Psyche, wie bei den heidnischen Einzelheiten der Katakombenmalereien wurden die Einzelheiten von der antiken Architektur herübergenommen. Die Überhöhung des Mittelraumes erinnert an die Markt- und an die Privatbasiliken der römischen Paläste, die Apsis mit dem Sitz für den höchsten Geistlichen an die Apsis jener, in welcher der Richterstuhl und der Sessel des Hausherrn standen, die Vorliebe für Säulen, der geradlinige Thürsturz u. s. w. wurden von der antiken Baukunst im allgemeinen herübergenommen. Aber das alles sind nur Einzelheiten, welche in ihrer architektonischen und gedanklichen Verbindung zum größten Teil gänzlich verändert wurden. Allein maßgebend für die Gestaltung des christlichen Gotteshauses waren die Anforderungen des christlichen Kultus. Daß dieser sich nicht etwa nach dem bestehenden Gebäude gerichtet hat, beweisen die Krypten in den Katakomben, welche schon dieselbe Hauptgliederung des Raumes haben wie die Basilika: die Apsis mit dem Bischofsstuhl, das Presbyterium, von dem erstere einen Teil bildet, und den Hauptraum für die Gemeinde. Durch Erfüllung praktischer Anforderungen allein aber war in den Krypten noch nicht ein Kunstwerk zu stande gekommen, das war erst der Basilika vorbehalten. Aus dem Geist und der Stimmung, welche uns Malerei und Plastik der ersten christlichen Jahrhunderte kennen lehrten, haben die Architekten den Typus der Basilika geschaffen. In ihrer Hand schossen viele Einzelheiten der antiken Architektur zu einem neuen einheitlichen Ganzen zusammen. So steht das Hauptkultgebäude der Christen als eine durchaus selbständige Schöpfung da.

Die Religion der Griechen und Römer war eine äußerliche gewesen, und der antike Tempel war auf Außenwirkung berechnet. Er diente zur Aufbewahrung des Götterbildes, gewissermaßen zur Wohnung des Gottes, die Kultushandlungen fanden vor dem Tempel im Freien statt. Der christliche Gott aber brauchte keine Wohnung, sein Geist und Odem erfüllte die ganze Welt, wohl aber wollten die Gläubigen sich zusammenschließen und in einem Gebäude den Herrn des Himmels verehren. So ist denn die Basilika von außen ein einfaches zweistöckiges Gebäude, ihre ganze Pracht, ihr ganzer Reichtum, alle ihre architektonischen Ideen entfalten sich im Innern (Abb. 278 u. 279).

Eine Religion wie die christliche gebrauchte die stärkste innere Sammlung und nicht sogleich aus dem Straßenlärm wollte der Andächtige das Gotteshaus betreten. Daher nahm ihn von der Straße her durch eine kleine Vorhalle mit schmaler Front ein großer viereckiger Hof auf, der sich in der ganzen Breite vor die Basilika lagerte. Es war das

Atrium. Gedeckte Gänge mit Säulenarkaden, sich nach innen öffnend, umzogen alle vier Seiten. Hier war Stille und Frieden, in dem Garten in der Mitte, nach welchem das Ganze auch Paradisus genannt wurde, grünte der Rasen und blühten die Blumen, leise plätscherte der Springbrunnen, der zur sinnbildlichen Reinigung bestimmt war. Vor dem Emporschauenden erhob sich die mächtige Fassade der Basilika mit den schrägen Dächern der Seitenschiffe und dem überhöhten Dach des Mittelschiffes. Gebeugte, in sich gekehrte Gestalten schritten langsam vorüber, es waren die am schwersten gestraften Büßer, sie wurden Flentes, Weinende, genannt; sie durften die Kirche nicht betreten, bis sie eine genügende Zeitlang in diesem Vorhof ihre Vergehen bereut hatten. Dann aber betrat man die eigentliche Vorhalle der Kirche, die östliche Arkadenhalle des Hofes, denn die Kirchen waren meistens mit der Apsis nach Osten gerichtet. Auch hier traf man wieder auf Büßer, es waren die Audientes, Hörer, die einzelnen Geistlichen zur Unterweisung und

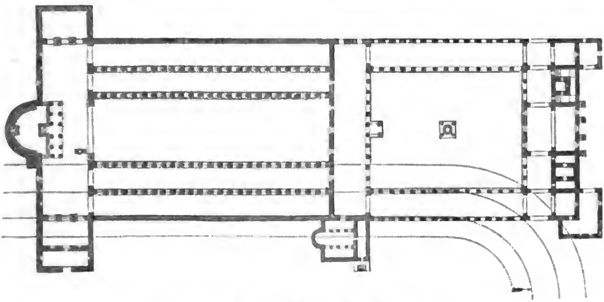


Abb. 278. Grundriß der alten Peterskirche zu Rom.

Besserung zugeteilt waren. Drei oder fünf mächtige, nach antiker Weise horizontal gedeckte Thüren öffneten sich in das Innere. Vor dem durch das Mittelportal Eintretenden erschien der ganze Innenraum in seiner gewaltigen Längenausdehnung. Ein Mittel- und zwei oder vier Seitenschiffe lagern sich nebeneinander, das erstere die letztern meistens um mehr als das doppelte in der Breite übertreffend. Dazu steigt das Mittelschiff in mächtiger Überhöhung über die Seitenschiffe empor. Die hohen Oberwände werden von zwei Säulenreihen getragen, an denen der Blick bis zur Schlußwand fortläuft. Die Säule ist aus ihrer vorwiegend dekorativen Verwendung, welche sie in der römischen Architektur hatte, befreit und einer neuen konstruktiven Aufgabe entgegengeführt. Wohl ist in einigen Basiliken das antike geradlinige Gebälk über den Säulen beibehalten, in den meisten aber schwingt sich von Säule zu Säule ein Bogen. Auf diese Weise ist es möglich, die Säulen etwas weiter auseinander zu stellen und die Last der Oberwand auf sie allein zu konzentrieren. Schon dem Gedanken nach konnte das geradlinige Gebälk nicht befriedigen, denn es war in der Antike als Abschluß nach oben und nicht als Auflager einer Wand erfunden; durch die Bogen aber wird angedeutet, daß die Säule in den christlichen Basiliken die Funktion von Pfeilern hat und an deren Stelle getreten ist. Hoch oben über dem Dachansatz der Seitenschiffe läuft eine dichtgedrängte Reihe von Fenstern hin, durch welche das Langhaus das einzige Licht erhält, die Seitenschiffe haben in der Regel keine Fenster. Bei je zwei Seitenschiffen haben auch diese je eine Säulenreihe mit Arkadenbögen zwischen sich. Den Schluß des Langhauses bildet eine Wand, welche im Mittelschiff durch den mächtigen halbkreisförmigen Triumphbogen fast in ganzer Breite geöffnet ist. Die Enden des Triumphbogens ruhen auf Säulen. Durch ihn betritt man, einige Stufen hinansteigend, das Querhaus, welches entweder die Breite des Langhauses hat oder über dessen Breite ein wenig hinausreicht. Es hat immer die volle Höhe des Mittelschiffes. Aus den Seitenschiffen führen dorthin kleinere Öffnungen. In der

Mitte der Rückwand des Querhauses, dem Mittelschiff gerade gegenüber, meistens in dessen voller Breite, befindet sich eine halbkreisförmige Nische, die Apsis, welche in der Höhe des Triumphbogens mit einer Viertelskugel gedeckt ist. Ihr Fußboden ist über das Querhaus wieder um einige Stufen erhaben. Alle Räume der Basilika mit Ausnahme der Apsis, waren mit flachen Holzdecken versehen oder ließen das Sparrenwerk des Dachstuhles offen.

Von dem Langhaus war nach den ersten Säulen durch Schranken ein schmaler Raum abgeteilt, der Narthex hieß, ein Wort, dessen Bedeutung in dieser Anwendung nicht klar ist. In diesem Teil der Kirche befanden sich während des Gottesdienstes die leicht Büßenden und die Katechumenen, d. h. die erst neu in die Kirche Aufgenommenen, die nicht würdig oder noch nicht vorbereitet waren, den ganzen Gottesdienst mitzumachen und bei dem heiligen Opfer entfernt wurden. Im eigentlichen Langhaus hielt sich die Gemeinde auf, die beiden Geschlechter voneinander getrennt, die Männer auf der nördlichen, die Frauen auf der südlichen Seite. In der Nähe des Triumphbogens standen im Mittelschiff zwei Kanzeln, die Ambonen, von der südlichen wurde dem Volk die Epistel, von der nördlichen das Evangelium verlesen, weshalb diese beiden Seiten auch Epistel- und Evangelienseite genannt wurden. Das Querhaus mit der Apsis bildet das Sanctuarium. Im Querhause saß die niedere Geistlichkeit, welche den Chorgesang ausführte. Hinter ihnen in den beiden Seitenflügeln des Querschiffes hatten ihre Plätze auf der einen Seite, dem Senatorium, vornehme Männer und Mönche, auf der andern, dem Matronäum, vornehme Frauen und Nonnen. In der Mitte der Apsis stand der Bischofsstuhl, auf welchem der vornehmste Geistliche Platz nahm, während ihm zur Seite an der Wand die übrige höhere Geistlichkeit saß. Zwischen Priesterschaft und Volk unter dem Triumphbogen, aber noch im Querhause stand der Altar: auf einigen Stufen ein steinerner Tisch mit einem auf vier Säulen ruhenden steinernen Baldachin, dem Ciborium. Durch Vorhänge konnte das Ciborium nach allen vier Seiten geschlossen und so das Allerheiligste verhüllt werden. Unter dem Altar ruhten in der Regel die Gebeine eines Märtyrers. Diese heiligste Stelle war außer von einigen Punkten der Seitenschiffe überall sichtbar: von dem Altar strahlte der Geist Gottes durch die ganze Kirche.

So ausschließlich war das Auge der christlichen Baumeister auf die Schaffung eines neuen Bautypus gerichtet, daß sie alle Einzelheiten darüber vernachlässigten. Das Gebäude wurde meistens in Ziegeln oder auch in Tuffstein und Quadern nachlässig aufgeführt, die Säulen entnahm man den antiken Prachtgebäuden, konnte man nicht genug gleichartige finden, so half man sich dadurch, daß man die zu langen verkürzte, oder teilweise in die Erde grub, und die zu kurzen auf Untersätze stellte. Meistens wurden auch alle Profilierungen verschmäht, die Arkadenbögen und der Triumphbogen erscheinen glatt aus der Oberwand herausgeschnitten, die Decken liegen nur auf Konsolen, ohne Gebälk oder Gesims auf, die hohen Wände waren architektonisch so gut wie gar nicht gegliedert. Der Grund für diese ärmliche Ausgestaltung war derselbe wie für die Vernachlässigung der Form in Malerei und Plastik: man legte nur Wert auf das Inhaltliche und benutzte die Mittel zum Ausdruck nur soweit sie notwendig waren; es sind überall die Ansatzpunkte zur Entfaltung künstlerischer Schönheit gegeben, aber diese wird nicht von vornherein verlangt.

In seinen wesentlichen Gedanken ist dieses Gebäude, wie es sich dem christlichen Gottesdienst in bewunderungswürdiger Weise anpaßte, eine der großartigsten baulichen Kunstschöpfungen, welche die Geschichte der Architektur aufzuweisen hat: eine einheitliche Gruppe von Räumlichkeiten ist geschaffen, die Längenerstreckung ist energisch betont, Langhaus und Querhaus sind deutlich geschieden. Das Ganze hat einen mächtigen Hauptraum in dem breiten und hohen Mittelschiff; die Säulenreihen trennen die Schiffe voneinander, da man aber zwischen jedem Säulenpaar hindurchgehen kann, verbinden sie dieselben auch. Ein ebenso mächtiger Raum wie das Mittelschiff ist, seiner Bedeutung als Sanctuarium gemäß, das Querhaus. Überall findet sich die Bogenlinie. In rhythmischer Bewegung wird das Auge durch die Archivolten von Säule zu Säule geleitet, durch den mächtigen halbkreisförmigen Triumphbogen geht es hindurch und findet dieselbe Linie in plastischer, also reichster Verwertung in der Halbkuppel der Apsis wieder. Die Apsis ist der Haupt- und Schlußpunkt des Gebäudes, zu welchem schon der Blick des Eintretenden mit Macht hingezogen wird, auf welchen alle Hauptlinien zulaufen. Zu dem architektonischen Eindruck wirkt in energischer Weise die Beleuchtung mit. Das Lang-

haus empfängt sein einziges Licht durch die hoch angebrachten Fenster des Mittelraumes, aus dem Dämmer der Seitenschiffe tritt man ins volle Licht des Mittelschiffes, und hier wird der Blick unwillkürlich nach oben gelenkt zur Quelle des Lichtes, in der Richtung, welche den Gedanken des Christen die gegebene ist. Sogar der offene Dachstuhl, dessen frühes Vorkommen zweifelhaft ist, kann gedanklich begründet werden: er scheint das Ab-

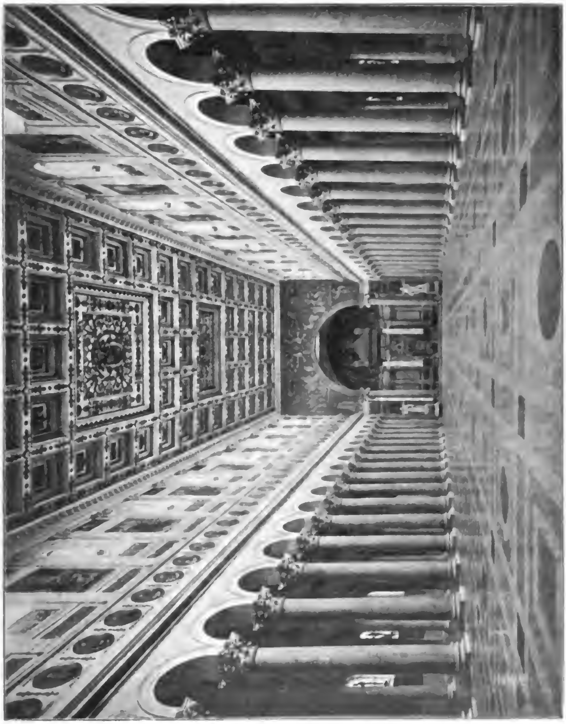


Abb. 279. Innenansicht von San Paolo fuori le Mura (St. Paul vor den Mauern). Rom. Nach Originalphotographie.

schließen des Himmels auf das notwendigste zu beschränken. Aus dem Mittelschiff sieht man Querhaus und Apsis im hellsten Licht erstrahlen, denn dort befinden sich die Fenster in der hohen nach dem Langhaus zu gelegenen Oberwand, und das volle Licht wird auf die gegenüberliegende Wand und die Apsis geworfen. Von einer solchen Klarheit und durchdachten Einfachheit ist die ganze Schöpfung, daß wir auch hier zu der Überzeugung kommen: nur in einer Welt, die noch von antikem Kunstgefühl durchtränkt war, konnte

ein solcher Typus geschaffen werden. So erscheint die Basilika, die doch dem christlichen Geist so wundervoll entspricht, als die letzte künstlerische Großthat der Antike.

Zum Schmuck des altchristlichen Gotteshauses gehörten notwendig die Mosaiken. Sie verkleiden die hohen kahlen Wände und verleihen dem Bau seinen Reichtum und seine Pracht. Das persönliche Verhältnis, in welches der Christ zu seinem Erlöser getreten war, verlangte die Darstellung seiner heiligen Gestalt in den Kirchen. Als daher die altchristliche Malerei aus den Katakomben zur Ausschmückung der Kirchengebäude ans Licht stieg, da treten uns in den Basiliken die historischen und bestimmten Gestalten des Heilands, der Apostel und der Heiligen entgegen. Die Technik dieses Wandschmuckes, das Mosaik, war im Altertum zuerst ausschließlich als Fußbodenbelag und erst später einzeln zur Wandbekleidung benutzt worden. Seine reichliche Verwendung in den Basiliken ist künstlerisch durchaus zu rechtfertigen, denn das Mosaik paßt mit seiner Festigkeit vortrefflich zur monumentalen Wirkung der Architektur. Allerdings sind die Freiheit und der Reichtum des Ausdrucks darin stark beschränkt, und das war um so gefährlicher, je tiefer das künstlerische Vermögen sank. Andererseits aber wurde man gerade dadurch auf die Notwendigkeit einfacher Formen und ruhiger Bewegung in den Figuren geführt, auf den Verzicht auf jedes naturalistische Element sowohl in den Figuren als auch in der Angabe der Örtlichkeit. Groß und feierlich, bald auch prächtig gewandet, stehen die Hauptgestalten da im ewigen und unendlichen Raum, der durch blauen oder Goldgrund angedeutet ist.

In längerer Übung setzte sich der Typus für die Anordnung des Mosaikschmuckes, der ein edler, einheitlicher Gedanke zu Grunde liegt, fest. Die Oberwände des Mittelschiffes waren erzählenden Darstellungen gewidmet; da war in einer Bilderfolge von mehreren Reihen übereinander das Leben des Heilands erzählt, oder es wurden die Geschichten des Alten Testaments berichtet, vielleicht auch beides in inhaltlicher Entsprechung auf beiden Seiten, eingedenk dessen, daß der Alte Bund als Gleichnis des Neuen aufgefaßt wurde. Das Symbolische ist aus der Basilika nicht völlig verbannt, vielmehr findet es sich am Triumphbogen und um den Eingang zur Apsis, am Tribunenbogen. Dort gewahren wir in der Mitte entweder das gewaltige Brustbild des Erlösers oder einen Altar, auf welchem das Lamm vor einem Kreuz liegt, zu seinen Füßen das Buch mit sieben Siegeln, zu den Seiten als weitere Symbole sieben Leuchter. Dann folgen etwa je zwei Engel, hohe, jugendschöne Gestalten mit großen Flügeln, und die vier Evangelistensymbole. Unterhalb zu beiden Seiten des Bogens nahen sich die vierundzwanzig Ältesten, angethan mit weißen Gewändern, Kronen in den bedeckten Händen, sich ehrfürchtig vor dem Herrn des Himmels verneigend, das Ganze eine Darstellung der betreffenden Vision aus der Apokalypse. Auch die heiligen Städte Jerusalem und Bethlehem sind in den untern Ecken abgebildet, oder die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Hauptgestalten aber erscheinen in der Apsis. Da steht der Heiland in gewaltiger Größe, den einen Arm lehrend erhoben, in der andern Hand eine Schriftrolle, welche auf sein Prophetenamt hindeutet. Aus Wolken oder aus einem sternenbesetzten dreifachen Lichtschein weist die Hand Gott Vaters auf ihn herab. Zu seinen Seiten führen die Apostelfürsten Petrus und Paulus die heiligen Patrone der betreffenden Kirche herbei, auch stehen andre Heilige da, sowie der Stifter der Kirche. Zu den Füßen Christi entspringen die vier Paradiesesflüsse und ergießen sich in den Jordan, der das Bild in einem untern Streifen umrahmt. An den beiden Enden des Bildes sprießen Palmbäume empor, auf dem einen sitzt der Phönix, das Sinnbild der Auferstehung. In einem tiefern Streifen schreiten etwa auf das Kreuz je sechs Lämmer zu, die Symbole der zwölf Apostel. Ernst und mächtig schaute in den Basiliken schon dem Eintretenden aus der Tiefe der Apsis der Heiland entgegen, und bei abendlichen Kirchenfesten in dämmernder Kerzenbeleuchtung blickten die großen Gestalten geheimnisvoll aus dem dunkeln Blau oder dem leuchtenden Goldgrunde der Mosaiken auf die Betenden herab.

Die vorstehende Schilderung hat uns die am vollständigsten ausgebildete Form der Basilika vorgeführt. Nicht alle Bauten enthalten sämtliche Teile, je nach den Umständen wurden einzelne weggelassen und verändert.

Eines der vollständigsten Beispiele war die alte Peterskirche, ein prächtiges Werk des 4. Jahrhunderts, welches in der Renaissancezeit dem Neubau weichen mußte (vergl. den Grundriß Abb. 278). Das Atrium hat sich nur in wenigen Fällen erhalten, in Rom nur bei San Clemente: wahrscheinlich ist es überhaupt an den meisten Kirchen niemals vorhanden gewesen, und man begnügte sich mit einer einfachen Vorhalle, wie man sie in

Rom z. B. an San Giorgio in Velabro, an Santa Maria in Trastevere, und San Lorenzo fuori le Mura freilich erst aus dem 12—13. Jahrhundert sieht. Im allgemeinen selten kommen einschiffige Basiliken ohne Säulen vor, in Rom S. S. Cosma e Damiano und Santa Balbina. Die großen Prachtbauten wie die alte Peterskirche und San Paolo fuori le Mura waren fünfschiffig, beide ursprünglich der Zeit bald nach Konstantin angehörend. San Paolo fuori le Mura war bis zum Jahre 1823 fast unversehrt erhalten; damals vernichtete es ein Brand fast vollständig, seitdem ist es nach dem alten Plan wieder aufgebaut worden. Selbst in dieser modernen Wiederholung wird es an großartiger Wirkung von keiner andern Basilika übertroffen (Abb. 279). Das Beispiel von Santa Maria Maggiore (5. Jahrhundert) zeigt, daß gewaltige Dimensionen nicht hinderten, eine Basilika nur dreischiffig anzulegen. Diese Kirche und der ältere Teil von San Lorenzo fuori le Mura (6. Jahrhundert) haben geradliniges Gebälk, erstere, die schönste und großartigste aller erhaltenen Basiliken, mit lauter jonischen Säulen, letztere ein Beleg dafür, wie reichlich man antike Architekturfragmente verwendete und wie sorglos man dabei verfuhr: die mit ornamentalen Reliefs geschmückten Stücke, aus denen der Architrav zusammengesetzt ist, sind untereinander ganz verschieden. Noch weiter sind in dieser Beziehung die Kirchen Sant' Agostino del Crocifisso bei Spoleto und der sogenannte Tempel des Clitumnus in der Nähe von Trevi gegangen, die fast ganz aus antiken Werkstücken errichtet, resp. Umbauten eines Tempels und eines Grabmals sind. Bei ersterer sind auch die Fenster und Thüren der Fassade aufs reichste umrahmt, bei letzterer ahmt die Fassade, die aus ursprünglich nicht in dieser Weise zusammengehörigen Teilen zusammengesetzt ist, die Fassade eines Tempels nach. Die Reliefornamente der Architrave über den drei Thüren von Sant' Agostino und des Giebelfeldes am sogenannten Clitumnustempel sind altchristlich, wie das aus dem Blätterknoten in der Mitte emporwachsende Kreuz beweist, im übrigen sind sie noch ganz von dem freien und leichten Zug der Antike; ein sehr merkwürdiger vereinzelter Fall rein dekorativer Skulptur in der altchristlichen Zeit. — Ein sonderbarer Versuch ist in Santa Prassede in Rom gemacht worden. In dieser aus dem 9. Jahrhundert stammenden Kirche folgt auf je zwei Säulen immer ein Pfeiler, der höher hinaufgeführt und mit dem gegenüberliegenden durch einen mächtigen, das Mittelschiff überspannenden Bogen verbunden ist.

Ein Unterschied macht sich zwischen dem oströmischen und dem weströmischen Reich, dem Morgen- und Abendland bemerklich. Bei den morgenländischen Basiliken fehlt durchgängig das Querschiff, die Apsis lehnt sich unmittelbar an das Mittelschiff des Langhauses an. Diese Form war aber wegen ihrer größeren Einfachheit auch im Abendlande namentlich in den spätern, dürftigern Jahrhunderten sehr beliebt. So haben in Rom Santa Sabina (5. Jahrhundert), die ältere Kirche von San Lorenzo fuori le Mura, Sant' Agnese (7. Jahrhundert), San Giorgio in Velabro (7. Jahrhundert), San Marco (9. Jahrhundert), San Clemente (der jetzige Bau erst aus dem 12. Jahrhundert) und andre kein Querschiff. San Clemente zeigt, daß in diesen Basiliken im Mittelschiff durch Schranken ein Raum als Sanctuarium abgegrenzt war; mit den Schranken verbunden sind die beiden Ambonen. Eine andre Eigentümlichkeit des Morgenlandes ist die doppelgeschossige Anlage der Seitenschiffe, da dort eine strengere Scheidung der Geschlechter beliebt war und die Emporen den Frauen angewiesen waren. Einzeln kommt diese Form auch im Abendlande vor, in Rom z. B. bei Sant' Agnese und dem ältern Teil von San Lorenzo. Bis ins 6. Jahrhundert blieb auch im Morgenlande die Basilika der Hauptbautypus. — Eine Provinz des oströmischen Reiches weist eine sehr bemerkenswerte Eigenart auf. Im innern Syrien nämlich, im Haurân (südlich von Damaskus) waren im ersten christlichen Jahrhundert südarabische Stämme eingewandert und hatten dort das Ghassanidenreich gegründet, das sich mit griechisch-römischer und christlicher Kultur durchsetzte. Es bestand ein halbes Jahrtausend und wurde dann durch jüngere arabische Stämme vernichtet. Seitdem verödete die Landschaft gänzlich, und dem Umstande ist die fast unversehrte Erhaltung der dortigen heidnischen und christlichen Bauten zu danken. Da hier Bauholz fast vollständig fehlte, wurde man zur Durchführung des Steinbaus bis in alle Einzelheiten gezwungen. Nahe verwandt ist eine zweite Gruppe von Bauten im nördlichen Syrien zwischen Hamah und Aleppo. Wie die Kirche von Turmanin (Abb. 280) zeigt, sind die Einzelheiten des Baus bei weitem mehr entwickelt als sonst, es kommen Formen vor, welche dem spätern romanischen Stil ganz nahe stehen; die Fassade ist aufs reichste gegliedert, sogar von zwei turmartigen Aufbauten flankiert, einige Fensteröffnungen

sind durch Säulchen geteilt, an den Apsiden kommen aufeinander gesetzte Halbsäulchen als Träger des Kranzgesimses vor. Auch im Gesamtausdruck monumentaler Kraft und in der schmückenden Verwendung zierlicher Bauglieder nähern sich diese Bauten den romanischen Kirchen. Sehr spärlich ist an ihnen das Ornament vertreten. Wo es aber auftritt, da zeigt es einen spitzigen und trockenen Charakter, der sich nachher in der byzantinischen Kunst wieder findet (Abb. 281).

Eine Mittelstellung zwischen Morgen- nnd Abendland nimmt Ravenna ein. Kaiser Honorius schlug dort im Jahre 404 aus Furcht vor den in Italien eindringenden nordischen Völkern seinen Wohnsitz auf, denn die Stadt war durch die vielen Sümpfe in ihrer Umgebung gesichert. Nachdem die Ostgoten dem römischen Reich ein Ende gemacht hatten, erwählte auch Theodorich Ravenna seit 493 zu seiner Residenz, und als im

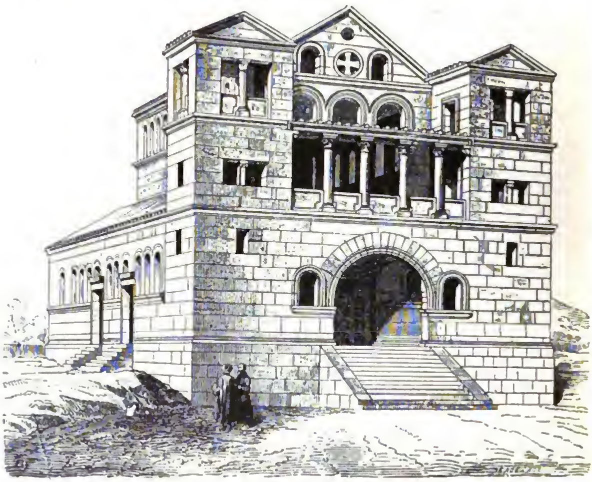


Abb. 280. Altchristliche Basilika zu Turmanin in Syrien.

Jahre 539 das oströmische Reich sich die Herrschaft über Italien erkämpft hatte, da wurde dem byzantinischen Exarchen als Statthalter sein Sitz ebenfalls in Ravenna angewiesen. So war Ravenna nicht nur zur Hauptstadt Italiens geworden, sondern erhielt auch lebendige Beziehungen zum oströmischen Reich. Schon durch die Schwester des Kaisers, die byzantinisch erzogene Galla Placidia, war byzantinischer Geist nach Ravenna gekommen und Theodorich und seine Nachfolger lehnten sich bei ihren Kirchenbauten an die byzantinische Weise an. Theodorich hat sich auch einen großen Palast errichtet, von dem nur ein geringes Bruchstück übrig geblieben ist und dessen Mosaiknachbildung in Sant' Apollinare nuovo uns nur eine geringe Vorstellung davon geben kann; nur soviel ist zu erkennen, daß mit den antiken Bauformen daran in byzantinischer Weise frei geschaltet ist. Die beiden Basiliken Sant' Apollinare nuovo (von Theodorich erbaut) (Abb. 282) und Sant' Apollinare in Classe (534—549) sind jetzt nach der Zerstörung der alten Peters- und Paulskirchen neben Santa Maria Maggiore in Rom unsre besterhaltenen Prachtbeispiele altchristlichen Basilikenbaus. Nach byzantinischer Weise fehlt

ihnen das Querschiff. Da man in Ravenna nicht genug antike Werkstücke zur Hand hatte, mußte man neue arbeiten und bildete sie für den ganzen Bau gleichmäßig, weshalb die Kirchen einen einheitlicheren Eindruck machen als die meisten römischen. An den Kapitälen wurde die wichtige byzantinische Erfindung des Kämpfers verwertet, d. h. über das eigentliche Kapitäl ohne Abakus wurde noch ein viereckiger, oben ausladender Aufsatz gestellt; dadurch erscheinen die Rundbogen überhöht und gewinnen den Charakter leichtern und schlankern Aufsteigens. Auch im Äußern wurde, wenigstens in Sant' Apollinare in Classe, eine Gliederung versucht durch senkrecht aufsteigende Lisenen, die unter dem Dachansatz durch Bogen verbunden sind. Auf diese Weise wurde das Auge schon im Äußern auf die rhythmische Bewegung der Säulenarkaden im Innern vorbereitet. Seit dem 6. und 7. Jahrhundert wurde, nach unsern Denkmälern zuerst in Ravenna, neben die Basilika ein Glockenturm gesetzt. Wir wissen nicht, ob die quadratische oder die kreisförmige Planbildung die ursprünglichere ist.

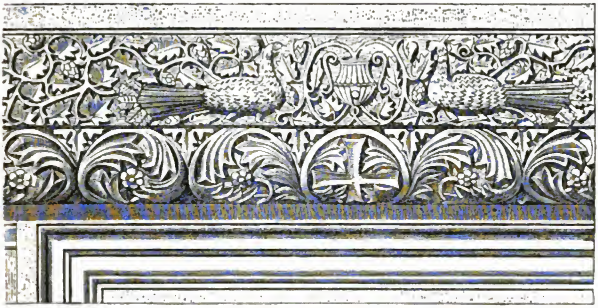


Abb. 281. Fries von Dana in Syrien.

Bis zu Ende des ersten Jahrtausends und darüber hinaus wurde im Abendlande in der Form der Basilika gebaut. Während der romanische und der gotische Stil nur den Grundplan und die Disposition der Räume im allgemeinen beibehielten, hat die Renaissance, die Zeit der höchsten künstlerischen Leistung, die Basilika in Erkenntnis ihres großen Kunstwertes auch in den Hauptteilen des Aufbaus wieder auferstehen lassen und sie mit den feinsten künstlerischen Abmessungen und Einzelheiten ausgestattet.

Wenn wir heute in Rom den Lärm der modernen Straßen oder die einsamen Höhen des Aventin oder die Öde der Campagna in der Nähe der Stadt durchwandern, dann stoßen wir plötzlich auf eine altchristliche Basilika, und ihre geweihten Räume nehmen uns auf. In Ravenna, der Stadt, die wie ein vergessenes, menschenleeres Denkmal längst vergangener Zeiten erscheint, stehen einsam, von wenigen Andächtigen besucht, jene Kirchen, welche die Menge der Gläubigen einst kaum zu fassen vermochten. Weit draußen, wo einst die blühende Hafenstadt Ravennas, Classe, stand, erhebt sich inmitten verlassener Sümpfe die Kirche Sant' Apollinare in Classe. Grünlicher Moder und Schimmel überziehen die Säulen und Mosaiken. Aber in ewiger Jugendfrische springen uns aus diesen

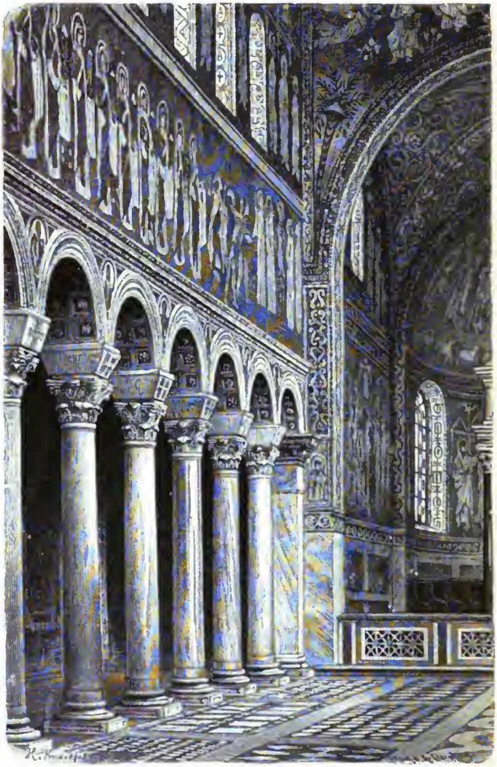


Abb. 282. Inneres von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna.

Kirchen die edeln Gedanken der altchristlichen Zeit entgegen. Es war eine Zeit, erfüllt von wahrhaft neutestamentlichem Geiste, vom Geist der Liebe, der Hoffnung und des Friedens, durchwoben von einem Nachglanz antiker Heiterkeit und Harmonie.

Mit der zweiten altchristlichen Bauform, dem Centralbau mit Kuppelanlage, entfernen wir uns, wenigstens in seiner vollen Ausbildung, schon ziem-

lich weit aus dem Bereich eigentlich altchristlichen Geistes, und es tritt ein neues modernes Element hinzu. Wenn die großen Architekten der Renaissance auf der Höhe des künstlerischen Könnens sich in ihren kühnsten Träumen ergingen, dann planten sie kuppelüberwölbte Centralbauten. Michelangelo hielt diese Aufgabe für bedeutend genug, um damit sein thatenreiches Leben zu beschließen. Allerdings ist die Peterskirche, wie fast alle übrigen Centralbauten der damaligen Zeit nicht ungestört zur Ausführung gekommen. Schon die Baumeister in altchristlichen Zeiten hatten den hohen künstlerischen und technischen Wert dieser Aufgabe erkannt. Im Abendlande freilich konnten sie damit ebensowenig zu allgemeiner Annahme durchdringen wie ihre spätern Nachkommen, aber dem Morgenlande war es vorbehalten diesen Traum in zahlreichen Bauten zu verwirklichen. Dennoch ist der Centralbau wie die Basilika abendländischen und zwar römischen Ursprungs.

Die frühesten Beispiele beweisen, daß der Centralbau anfangs nur für Grab- und Taufkirchen benutzt worden ist und in dieser passenden Verwendung hat er sich durch alle Stile erhalten. Bei den Kuppelbauten des Altertums beschränkte sich die Ausgestaltung des Raumes auf die Anbringung von Nischen in der Umfassungsmauer, die zuweilen apsisartig nach außen vorspringen. Diese Art von Raumerweiterung, wenn man es überhaupt so nennen darf, genügte aber dem christlichen Kirchenbau nicht, daher stellte man die Obermauer des runden Kuppelraumes auf gepaarte durch Rundbogen verbundene Säulen und legte einen niedrigeren Umgang herum, der ebenfalls überwölbt wurde, ein Baugedanke, der ganz neu ist, dessen edle Einfachheit aber noch antiken Kunstgeist verrät. Die ältesten derartigen Bauten sind die Grabkirche der Constantia, der 354 verstorbenen Tochter Konstantins, bei Rom und Sta. Maria Maggiore zu Nocera in Süditalien (4. Jahrhundert). Die Gewöhnung an die Basilika aber war so stark, daß einige Beispiele ohne Kuppel und Wölbung, z. B. das Baptisterium des Lateran (wahrscheinlich noch aus Konstantins Zeit) und Santo Stefano rotondo in Rom (5. Jahrhundert) wie ins Rund übertragene Basiliken erscheinen. Für Baptisterien wählte man mit Vorliebe einen einheitlichen Innenraum, der im Hauptgrundriß quadratisch war und in dessen Innerm durch Verstärkung und Aussparung der Wand Ecknischen gewonnen wurden, oder man schob die Nischen auch etwas nach außen vor, wie bei dem Baptisterium der Orthodoxen (5. Jahrhundert) und dem der Arianer (6. Jahrhundert), beide in Ravenna. Der wahre Vorteil des quadratischen Grundplanes aber tritt erst zu Tage, wenn die Seitenwände durchbrochen und zu tonnengewölbten Nebenräumen ausgeweitet werden, so daß der Grundriß zu einem griechischen Kreuz (mit gleichlangen Armen) wird, wobei die Kuppel auf vier Pfeilern ruht. So ist es bei der kleinen Grabkapelle, welche sich die Kaiserin Galla Placidia um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Ravenna errichtete.

Ein Bau besonderer Art ist das Grabmal des Theodorich, des 526 gestorbenen Gotenkönigs, zu Ravenna (Abb. 283). Es besteht aus zwei Stockwerken, die außen Zehnecke bilden, das untere hat im Innern eine tonnengewölbte griechische Kreuzanlage, das obere ist innen rund und mit einer aus einem einzigen Stein gehauenen Flachkuppel gedeckt. Die Henkel, an welchen dieses etwa 8000 Centner wiegende Werkstück gehoben wurde, sind stehen gelassen und bilden eine eigentümliche, kräftige Verzierung. Außen um das Obergeschoß zog sich ursprünglich ein Umgang, der sich in Arkaden auf gekuppelten Säulchen öffnete. Der Sarkophag stand wahrscheinlich im Innern des Oberraumes, der unzugänglich war; die entstellenden Freitreppen sind modern. Da sich der umliegende Boden erhöht hat, steckt das Untergeschoß jetzt halb in der Erde. Aus der Verschmelzung national gotischer und antiker Elemente ist ein einheitliches Neues entstanden, ein monumentales Hünengrab. Die Kunstform im allgemeinen ist von antiken Grabmälern entlehnt und die Bedachung mit einem einzigen Stein erinnert an die Hünengräber des Nordens. Ein Ornament an dem Gebäude läßt sich in der germanisch-nordischen Ornamentik nachweisen, das sogenannte Zangenornament am obersten Rande des obern Stockwerks, Dreiecke mit kleinen Kreisen auf der Spitze (Abb. 284). Im übrigen ist es merkwürdig zu beobachten, wie schon hier die antiken Formen in ihrer Verwertung durch ein germanisches

Volk einen Charakter annehmen, der in der romanischen Kunst wiederkehrt. Nicht nur die Arkaden des untern Stockwerkes erinnern in ihrer wuchtigen Schwere an romanische Bauten, sondern auch die auf den gekuppelten Säulchen ruhenden Arkaden des obern Stockwerks sind eine für den spätern romanischen Stil charakteristische Bauform.

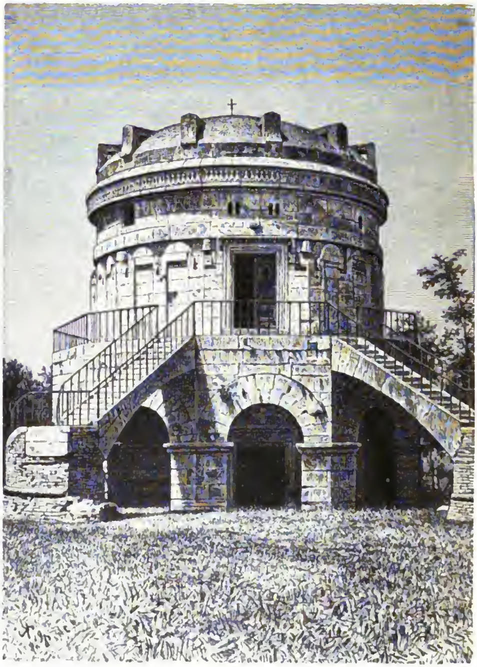


Abb. 283. Grabmal des Theodorich zu Ravenna.

Seine volle Ausbildung erhielt der Centralbau im oströmischen Reich. Nachdem Kaiser Konstantin im Jahre 330 seinen Sitz nach Byzanz verlegt hatte, begann sich eine besondere byzantinische Kultur herauszubilden, welche aus römischen griechischen und orientalischen Elementen gemischt war, und nachdem Theodosius zu Ende des 4. Jahrhunderts das Reich unter seine beiden Söhne geteilt hatte, wurde der Unterschied zwischen Morgen- und Abendland immer mehr bemerkbar, und das erstere bildete sich in seinen Eigentümlichkeiten immer schroffer aus. Die erste Frucht speciell byzantinischer Kunst war die Vollendung des Centralbaus.

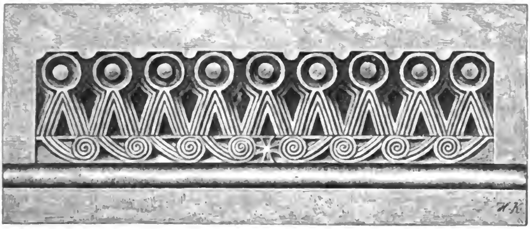


Abb. 284. Sogenanntes Zangenornament vom Grabmal des Theodorich zu Ravenna.

Fast gleichzeitig erhoben sich die kleine Kirche des heiligen Sergius in Konstantinopel (526) und als ausländische Pflanze im Abendland San Vitale zu Ravenna. Sie sind einander so ähnlich, daß irgend ein Zusammenhang, vielleicht ein gemeinsames Muster, angenommen werden muß. Das größere und prächtigere Werk ist San Vitale (Abb. 285 u. 286). Es wurde unter der Herrschaft der Goten im Todesjahr Theodorichs begonnen, kurz nachdem der damalige Erzbischof Ecclesius von einer Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel zurückgekehrt war, und erst unter byzantinischer Herrschaft vollendet. In den acht Ecken des Mittelraumes erheben sich acht radiant gestellte und geschnittene mächtige Pfeiler und tragen in bedeutender Höhe die halbkugelförmige Kuppel, welche der Leichtigkeit halber aus ineinander gesteckten thönernen Töpfen konstruiert ist. In apsisartiger Stellung sind zwischen die Pfeiler je zwei Säulen geordnet. In zwei Geschossen übereinander tragen sie Halbkuppeln, die sich an die Obermauer des Mittelraumes ein Stück unterhalb der Kuppel anlehnen. Um den Mittelraum zieht sich, ebenso hoch wie die apsidenartigen Ausweitungen, zweigeschossig ein achteckiger Umgang. Nur an einer Seite ist der Raum zwischen den Pfeilern frei geblieben, und man gelangt in die über die betreffende Achtelseite hinaus gebaute Apsis, die außen dreiseitig, innen rund ist. Dieser Apsis gerade gegenüber war wohl ursprünglich eine Vorhalle beabsichtigt, welche sich vor die betreffende Achtelseite legte. Die jetzige (verbaute) Vorhalle steht schräg an einer Ecke. Zu beiden Seiten der Apsis und zu beiden Seiten der Vorhalle steigen

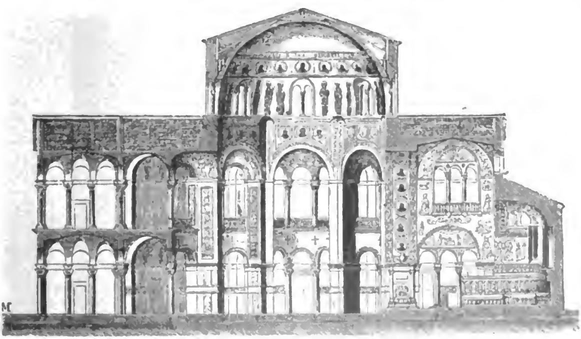


Abb. 285. Durchschnitt von San Vitale zu Ravenna.

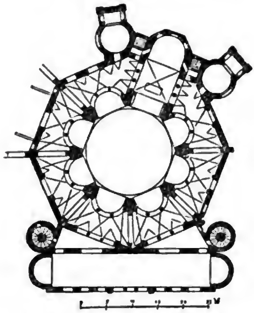


Abb. 286. Grundriß von San Vitale zu Ravenna.

runde Türme auf. Das Licht dringt durch acht Fenster in der Kuppel und durch Fenster im Umgang herein.

Wie weit ist dieses komplicierte Gebäude von der Einfachheit der Basilika entfernt! Der Geist, aus dem es entstanden, hat nichts mehr mit der Antike zu thun, es ist auch nicht mehr die einfache Raumgliederung von Santa Costanza, sondern ein künstliches System, eine Reihe von selbstgeschaffenen Schwierigkeiten und Kühnheiten. Die schöne Freiheit und die Fülle der aufgewendeten Mittel wie bei der Antike sind hier scharfer Konzentration und knapper Beschränkung auf die für den gewollten Zweck notwendigen Mittel gewichen. Wohl hat der Bau ein Element von orientalischer Phantastik in seiner Vielgestaltigkeit — wie mannigfach sind allein die Licht- und Schattenwirkungen! — aber das Herrschende ist doch verstandesmäßige Berechnung, und trotz dieser enthält der Bau einen schreienden Widerspruch: seine organische Einheit wird durch die Apsis gestört Das Gebäude ist im ganzen konzentrisch, alle Glieder beziehen sich auf den Mittelraum, und hier im Mittelpunkt müßte der Altar stehen. Das aber widersprach dem Mystischen des christlichen Gottesdienstes, bei welchem das Allerheiligste nur nach einer Seite den Blicken der Andächtigen ausgesetzt werden soll. Deshalb mußte für den Altar der Chorraum geschaffen und die Konzentration zu Gunsten der Längenrichtung durchbrochen werden. Überall aber hindern die Pfeiler und Säulen die Gläubigen beim Anblick der gottesdienstlichen Handlung. Im Abendland hat



Abb. 287. Byzantinisches Faltkapitäl von San Vitale zu Ravenna.
Nach Originalphotographie.

man diesen Mißklang sehr wohl gefühlt und deshalb den Centralbau für Kultkirchen sehr selten angewendet.

In San Vitale tritt auch das byzantinische Kapitäl in voller Ausbildung auf. Am häufigsten kommen die sogenannten Würfelkapitäle vor, welche die Gestalt eines unten zusammengezogenen Würfels haben und den Übergang aus dem Kreis in das Quadrat auf die einfachste, kaum künstlerisch zu nennende Weise vermitteln. Der plastisch empfundene Schmuck des korinthischen Kapitäls ist aufgegeben, und an dessen Stelle sind der Textil-

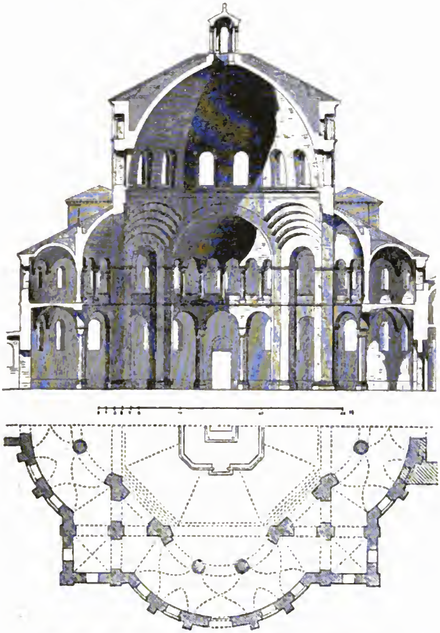


Abb. 288. Durchschnitt und Grundriß von San Lorenzo in Mailand.

kunst verwandte Ornamente in flachem Relief getreten. Die Ornamente erinnern aber auch an Metallfiligran, das auf die Grundfläche aufgelegt ist. Zuweilen ist das Ornament von dem Grund gelöst und bildet eine abstehende, nur durch schwache Stützen mit dem Kern verbundene durchbrochene Hülle von sehr künstlicher Arbeit, dann ist die Metallwirkung eine vollständige, um so mehr, als die Kapitäle immer vergoldet waren. Manche Kapitäle sind wie ein Korb von Filigran, dessen Wand mehrfach gefaltet ist und der den innern festen Kern des Kapitäls umfängt (Abb. 287). Auch hier wieder ein der Antike fremder Gedanke, die Wirkung eines Materials durch ein andres nachzuahmen; eine selbstgeschaffene Schwierigkeit und deren Überwindung durch virtuose Technik, die an sich

der Bewunderung wert erscheint, das Aufsuchen eines pikanten Reizes durch Angehen gegen die Natur.

(Der Kirche San Vitale, dem Bau byzantinischen Charakters, ist in Italien ein andres Gebäude zur Seite getreten, das rein abendländischen Geist in Fortsetzung der Antike enthält. Es ist die Kirche San Lorenzo in Mailand (Abb. 288). Wüßten wir nur genauer über ihre Entstehungszeit und ihre frühere Form Bescheid. Der jetzige Bau ist nur eine Wiederholung des 16. Jahrhunderts, aber die Kopie soll in den Hauptzügen genau sein. Wann jedoch die Form der Kirche festgestellt worden, ist unbestimmt. Zum erstenmal ist sie 385 geweiht, aber es ist wohl kaum anzunehmen, daß sie damals schon die spätere Gestalt gehabt hat, welche das Princip des Centralbaus in viel vollkommnerer Weise löst als San Vitale, da sie dann doch wohl auf San Vitale hätte einwirken müssen. Der Mittelraum ist ein unregelmäßiges Achteck, dessen kleinere Seiten durch Abschrägung der Ecken eines Quadrates entstanden sind; ursprünglich soll die Umsetzung ins Achteck erst über die Empore stattgefunden haben. Die Nischen mit doppelgeschossigen Arkaden befinden sich nur an den längern Seiten des Achtecks, wodurch die eintönige Wiederholung bei San Vitale vermieden und ein schöner Wechsel erzielt wird. Auch sind die Pfeiler in der Ecke des Quadrates und die beiden entsprechenden des Mittelraums jedesmal zu einer Gruppe zusammengefaßt, so daß die Kuppel wie auf vier Pfeilern ruht, wodurch die edelste Lösung gefunden ist. Auch die Durchbrechung der Konzentration zu Gunsten einer Apsis ist hier vermieden, und der zweigeschossige Umgang rings herumgeführt. So hat dieser Bau gerade das, was San Vitale fehlt: die allseitige Durchführung des herrschenden Princips und zugleich edle künstlerische Freiheit und lebendigen Wechsel in den Mitteln; das Gebäude ist nicht ein Produkt berechnenden Ver-

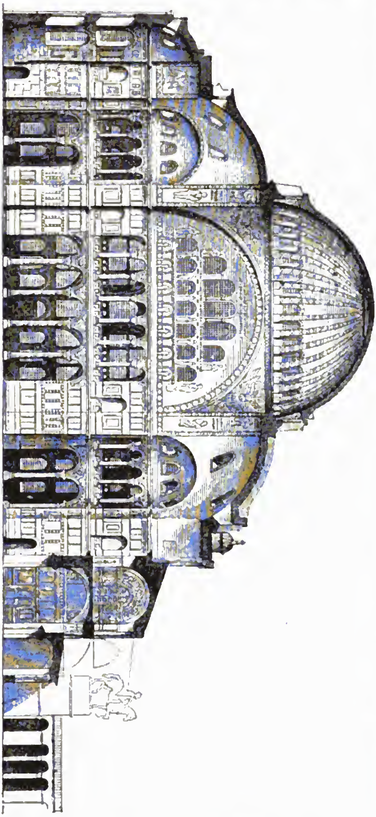


Abb. 289. Durchschnitt der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

standes, sondern bildender Phantasie. Wenn die Antike sich schon eine derartige Aufgabe gestellt hätte, würde sie dieselbe so gelöst haben. Es ist eine Schöpfung ebenso neu und eigenartig wie die Basilika, aber viel mehr specifisch künstlerischen Charakters. Die altchristliche Basilika hatte nur das Gerippe gegeben, welches die Frührenaissance mit blühendem Fleisch bekleidete, ihr ist bezüglich der Kunststufe im Centralbau etwa die Grabkirche der Constantia zu vergleichen, bei San Lorenzo hat in künstlerischer Beziehung eine viel intensivere Durchdringung des Stoffes stattgefunden. Daher hat das Gebäude auch den Architekten der Renaissance zum bewunderten Vorbild gedient und den Bau von Sankt Peter zu Rom inspiriert. In der altchristlichen Zeit aber hat es keine Nachfolge gefunden. Es war eine einmalige hohe Leistung, die fast wie ein Wunder erscheint, das Werk einer tieferregten Künstlerseele, eines Meisters, der sich mit dem Kunstgeist, wie ihn die Antike kannte, bis zu einem solchen Grade erfüllt hatte, wie es innerhalb der christlichen Welt noch nicht der Fall gewesen war.)

Die großartigste Leistung des byzantinischen Centralbaus hat die neue Hauptstadt selbst aufzuweisen. Dort hatte mit dem Jahr 527 ein bedeutender Herrscher den Thron bestiegen, Kaiser Justinian, der als ein zweiter Hadrian eine Glanzzeit der Architektur heraufführte. Die Hauptstadt allein hatte von ihm fünfundzwanzig neue oder erneute Kirchen

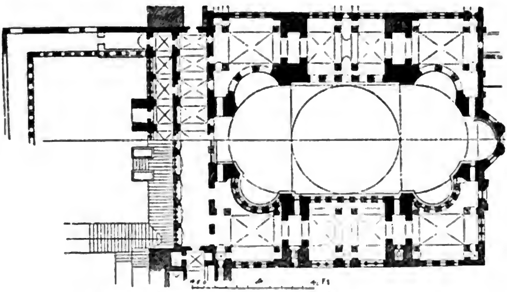


Abb. 290. Grundriß der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

aufzuweisen, auf alle Provinzen seines Reiches dehnte er seine Bauthätigkeit aus und ließ auch zahlreiche Gebäude zu profanen Zwecken errichten. Das Hauptwerk seiner Regierung ist die Hagia Sophia, die Kirche der göttlichen Weisheit, die erstand, nachdem der frühere basilikale Bau im Jahr 532 abgebrannt war. Die Baumeister waren Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles. Nach einem Erdbeben wurde der Bau von dem jüngern Isidoros, dem Neffen des ersten Baumeisters dieses Namens, noch prächtiger wiederhergestellt. Fast tausend Jahre bestand er als christliche Kirche, dann wurde er in eine türkische Moschee umgewandelt und verlor dabei die Pracht seiner innern Ausschmückung (Abb. 289 u. 290). Über dem gewaltigen quadratischen Mittelraum wölbt sich die nicht ganz halbkugelförmige Kuppel mit einer Spannweite von 30 m und in einer Höhe von fast 54 m, auf vier mächtigen Pfeilern ruhend. Zwei Seiten des Mittelraums öffnen sich vollständig in halbkreisförmige Nischen, die bis zur Höhe des Kuppelansatzes emporsteigen und durch je drei apsisartige Nischen mit zweigeschossiger Säulenstellung erweitert werden. Von diesen kleinern Nischen ist jedesmal die mittelste besonders behandelt, die eine als Apsis für das ganze Gebäude, die andre ist als Eingang durchbrochen. Auf diese Weise ist ein mächtiges Mittelschiff von 72 m Längenausdehnung entstanden. Da die beiden nicht von Nischen durchbrochenen Wände des Mittelraums (mit Säulenarkaden in zwei Stockwerken geöffnet) geradlinig sind, war es leicht, durch geradlinige Umfassung des Ganzen zwei Seitenschiffe (mit Emporen) herzustellen, wobei die Kuppelpfeiler bis zur Höhe von zwei Stockwerken durchbrochen wurden. Die Pfeiler schnüren aber die Seitenschiffe doch auch so stark ein,

daß der Grundplan sich dem griechischen Kreuz mit Nebenräumen nähert Das ist eine höchst geistreiche und, soweit das möglich ist, organische Verbindung der Centralanlage mit der durch den Kultus geforderten Längenerstreckung. Aber auch hier wieder ein Geist, welcher der antiken Einfachheit gegenüber eine künstliche Kompliziertheit aufstellt, ein vollkommen neuer und origineller Bautypus, großartig und von bisher unerreichter Kühnheit. Die Beleuchtung des Gebäudes ist wahrhaft verschwenderisch. Am Fuße der Kuppel befindet sich ein Kranz von vierzig Fenstern, durch welche eine wahre Aureole von Licht hereinströmt, aber auch im übrigen ergießen sich durch die zweimal zwölf Fenster der hohen Schildwände des Mittelraumes, durch Fenster in allen Halbkuppeln und in den Seitenschiffen Lichtfluten in das Gebäude. Vor die Fassade der Kirche lagern sich zwei Vorhallen und ein von Säulenhallen umschlossenes Atrium. Auch hier war wie bei der Basilika nur die Innenwirkung berücksichtigt, das Äußere hat eine architektonisch sehr wenig günstige Erscheinung und war nur das Resultat der innern Konstruktion.

Die Centralbauten waren im Innern noch reicher geschmückt als die Basiliken. Namentlich die Ausstattung der Hagia Sophia war von unerhörter Pracht. Die Wände waren mit den kostbarsten farbigen Gesteinen, die zu schönen Mustern geordnet waren, belegt und auch alle Säulen aus edeln Steinarten hergestellt. Oberwände und Gewölbe prangten im Schmuck der Mosaiken. Eine ähnliche, wenn auch nicht so reiche Ausstattung hatte San Vitale. Der Mosaikenschmuck ist nur bei kleinern Taufkirchen noch vollständig erhalten. Auch da ist wie in der Basilika ein edler einheitlicher Gedanke zu Grunde gelegt: Im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna befindet sich in der Mitte der Kuppel die Taufe Christi, im nächsten Raume schreiten die Apostel, Kronen in den Händen, geführt von Petrus und Paulus, in zwei Zügen einander entgegen, zwischen ihnen wachsen stilisierte Blumen, im folgenden Ringe wechseln Altäre und Thronsessel innerhalb von andeutungsweise dargestellten Kirchen miteinander ab. Darunter sind über den Fenstern Ranken und zu beiden Seiten der Fenster Reliefsiguren einzelner Heiliger. Für die Kuppeln von Kultkirchen kann als Beispiel die Kuppel der Hagia Sophia gelten, deren Mosaiken allerdings nicht mehr die aus der Zeit Justinians sind. In der Mitte thront Christus, umgeben von den Aposteln und zahlreichen Heiligen. Es soll ein Blick in den geöffneten Himmel sein. Bei kleinern Kuppeln wurden das Kreuz und die Evangelistensymbole (Grabmal der Galla Placidia) dargestellt.

3. Mosaiken und Miniaturen.

Nachdem schon in den Katakomben die Mosaiken als Fußbodenschmuck und ganz einzeln auch als Wandbild vorgekommen waren, fanden sie in den neu erstehenden Kirchen, wie wir gesehen haben, die reichste Verwendung. Die Technik des Mosaiks ist eine ungemein mühsame, indem es aus kleinen Stein- oder Glasstiften zusammengesetzt wurde. Es entstammt auch nicht unmittelbar der Hand des erfindenden Künstlers, sondern dieser zeichnet, wenigstens in den meisten Fällen, nur einen farbigen Karton, nach welchem die Mosaicisten arbeiten. Daher kann man nicht so leicht unmittelbares Lebensgefühl erwarten. Die Hauptstätte der erhaltenen Mosaiken sind Rom und Ravenna.

Die ersten Mosaiken in Rom (Tonnengewölbe des Umgangs von Sta. Costanza, ehemalige Vorhalle des Baptisteriums beim Lateran) sind noch rein dekorativ mit lustigem, laubenartigem Gerank, profanem Schmuck und christlichen Symbolen. Heilige Gestalten treten uns zuerst in der Apsis von Sta. Pudenziana (Ende des 4. Jahrhunderts) entgegen, durch einen spätern Umbau leider stark beschnitten. Hier sind noch Christus und die Apostel die alleinigen Inhaber des Himmels, sie thronen vor dem himmlischen Jerusalem, in dessen Mitte sich ein Kreuz erhebt, und über welchem die vier Evangelistensymbole schweben. Hinter Petrus und Paulus stehen die allegorischen Figuren der Juden- und der Heidenkirche. (Diese auch an der innern Fassadenwand von Sta. Sabina, zwischen 422 und 433.) Kein andres Mosaik zeigt eine so fein abgewogene künstlerische Komposition, so edle Typen und eine so schöne Farbenwirkung. Sehr bezeichnend ist es, daß hier, wo antike Form und christlicher Geist sich vermählten, der bärtige Christus und die

Apostel große Verwandtschaft mit den besten Werken der italienischen Renaissance haben. Ein ungeheurer Abstand trennt diese Werke von den wenig später (zwischen 422 und 433) entstandenen Mosaiken im Mittelschiff des Langhauses von Sta. Maria Maggiore. Es ist entweder ein sehr schneller Verfall eingetreten, oder es sind minderwertige Künstler beschäftigt worden. Die antike Form streben allerdings auch diese Mosaiken an, und für die Erzählung der Geschichte der Erzväter und des Moses und Josua ist ein antikes Muster genommen, aber ein sehr schlechtes, nämlich die Reliefs der Trajanssäule. Mit seniler Weitschweifigkeit und ausdrucksloser Redseligkeit wird alles vorgetragen, und wie an der Vorlage werden Schlachtenbilder bevorzugt. Die Kinder Israel marschieren als cäsarische Legionen in antik-römischer Rüstung auf. An den nicht viel bessern Mosaiken des Triumphbogens, die neben Symbolen die Kindheitsgeschichte Christi behandeln, ist das Streben nach feierlicher Auffassung bemerkenswert: Maria thront bei der Verkündigung in reichen Gewändern zwischen drei Engeln, während ein vierter und eine Taube vom Himmel herabfliegen. Bei der Anbetung der Magier sitzt das Christuskind auf einem



Abb. 291. Apsismosaik von S. S. Cosma e Damiano. Rom.

prächtigen Thron, hinter dem vier Engel stehen, Maria sitzt auf einem Stuhl bescheiden daneben. (Nur der Anordnung, nicht der wohl aus dem 9. Jahrhundert stammenden jetzigen Ausführung nach gehören die Mosaiken am Triumphbogen von San Paolo fuori le mura in diese Zeit. Sie stellen die Seite 356 als typisch für diese Stelle angegebene Vision der Apokalypse dar.) Im 6. Jahrhundert raffte sich die Mosaikkunst noch einmal auf und ging eklektisch in bewußtem Studium auf die Antike zurück, sich hauptsächlich an Statuen bildend. Das zeigt die Kirche S. S. Cosma e Damiano, deren Mosaiken unter Papst Felix III. (526—530) gearbeitet sind (Abb. 291). In der Apsis tritt uns zuerst die typisch gebliebene (S. 356 genannte) Darstellung entgegen. (Stark erneuert.) Mögen diese Mosaiken auch an unmittelbarer künstlerischer Empfindung hinter denen von Sta. Pudenziana weit zurückstehen, und die Gruppierung schematisch und ohne kompositionelles Leben sein, sie haben mit ihrem statuarischen Princip die Aufgabe doch passender gelöst, als jenes mehr malerische Werk. Noch ist der allgemeine Linienzug, dank verständiger Anlehnung an die Antike, großartig genug, um eindringlich zu wirken, und das ruhige Nebeneinanderstehen der heiligen Männer erscheint sehr feierlich. (Diesen Mosaiken verwandt sind die gemalten Papstköpfe, welche sich ursprünglich an der Oberwand des Mittelschiffes von San Paolo fuori le mura befanden und von denen vierundzwanzig, teilweise stark übermalt, jetzt in einem obern Gang des anstoßenden Klosters aufbewahrt werden.) Besser und zahlreicher als in Rom sind die Mosaiken in den Kirchen von Ravenna

erhalten. Sie bilden eine hochbedeutende Denkmälerreihe der altchristlichen Kunst. Ob die Künstler Griechen oder Lateiner waren, ist wenigstens bei den frühern Arbeiten nicht zu erkennen, denn noch war die Malerei im Morgen- und Abendland im wesentlichen


Abb. 292. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia. Ravenna. Nach Originalphotographie.

dieselbe. Die frühesten Mosaiken, diejenigen in S. Giovanni in Fonte, dem Baptisterium der Orthodoxen (etwa von 425, in ihren Gegenständen schon S. 368 beschrieben) überraschen noch durch den frischen Blick für das Natürliche und durch lebendige und individuelle Auffassung, wenn die Dargestellten auch etwas spießbürgerlich aussehen und die Ausführung nachlässig ist. (Ein Jahrhundert darauf schlecht nachgeahmt im Baptisterium



Abb. 293. Mosaiken aus Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna. Nach Originalphotographie.

der Arianer, jetzt Sta. Maria in Cosmedin.) Die vor 450 gefertigten Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia enthalten neben Einzelgestalten und symbolischen Tieren besonders zwei bemerkenswerte Lünettenbilder. Das eine (Abb. 292) stellt einen mit spärlichem Vollbart versehenen jugendlichen Mann mit Nimbus dar, welcher, ein Kreuz über der Schulter tragend, auf einen Rost zueilt und im Begriff ist, ein Buch in die Flammen zu werfen. In einem geöffneten Schrank auf der andern Seite liegen die vier Evangelien. (Das eine ergänzt, aber der Platz dafür war vorhanden.) Die wahrscheinlichste Deutung dieses umstrittenen Bildes ist, daß hier die Verbrennung eines arianischen Buches durch eine den Heiland vertretende Figur gemeint ist, während die Evangelien als Grundlage der katholischen Kirche wohl verwahrt werden. Auch auf dem andern Bilde derselben Kapelle ist eine Figur, der gute Hirt, durch den Nimbus als Vertreter Christi bezeichnet, ohne dieser selbst zu sein. In großartiger, wenn auch fehlerhaft wiedergegebener Bewegung sitzt der jugendschöne Hirt in einer Felsenlandschaft zwischen seinen Lämmern. — Die Mosaiken aus der arianischen Zeit der Goten zeigen im Inhaltlichen keine Abweichung. Die bedeutendsten befinden sich in den beiden obern Reihen zwischen und über den Fenstern des Langhauses von Sant' Apollinare nuovo (Abb. 293). Zu oberst sind in je dreizehn Bildern auf beiden Seiten Christi Wunder und Reden zur Bekräftigung seiner göttlichen Sendung und die Passion geschildert. Hier offenbart sich dieselbe edle Auffassung und dieselbe ausdrucksfähige Wiedergabe wie an den Säulen von San Marco in Venedig, und diese Mosaiken, deren Ausführung auf die Fernwirkung berechnet und daher ziemlich summarisch ist, bilden neben jenen eines der herrlichsten, ebenfalls nicht genügend beachteten Denkmäler der altchristlichen Kunst. In möglichst wenigen Figuren wird schlagend erzählt. Christus, bei seinen Reden und Wundern jugendlich, während der Passion bärtig, ist immer durch die Purpurtoga ausgezeichnet und bei den erstgenannten Scenen stets durch einen Jünger als das ihm gebührende Gefolge begleitet, dessen staunende oder abweisende Anteilnahme die Handlung hebt. Mit welcher Freude nimmt der Gichtbrüchige sein Bett auf sich und eilt davon, wie schön ist der Ausdruck der Gnade des Herrn bei der Heilung des Besessenen, wie reich ist noch das Können, da Christus in allen auch noch so ähnlichen Handlungen von einer neuen Seite erscheint! Von tiefster Andacht durchdrungen legt die Witwe ihr Scherflein in den Gotteskasten. Die Ehebrecherin hat sich wie vom Gefühl unwillkürlich getrieben vor dem Herrn niedergeworfen. Vortrefflich ist das Bild Christus in Gethsemane komponiert; der Herr und die elf Jünger in Gruppen, die voneinander gesondert und doch wieder miteinander verbunden sind. Petrus verwahrt sich kummervoll und ängstlich gegen Christi Prophezeihung, daß er ihn verleugnen werde. Gleich darauf leugnet er vor der Magd mit heftig erhobenen Händen, den Herrn zu kennen. Bei der Handwaschung blickt Pilatus doch mit etwas schlechtem Gewissen zu Christus zurück, dieser aber ergibt sich voll erhabener Tragik in sein Geschick. Bei der Kreuztragung trägt nicht Christus, sondern Simon von Kyrene das Kreuz, eine Scene, die auch sonst einzeln vorkommt. Eins der schönsten Bilder ist der Gang nach Emmaus: der Herr nimmt die Einladung des Jüngers einzutreten mild gewährend an. Die Geißelung, Kreuzigung und ähnliche Scenen der Passion sind übergangen. Alle Ereignisse sind von innen heraus erfaßt und in selbstverständlicher Einfachheit vorgeführt, ohne irgend eine andre Absicht als durch Innerlichkeit zu wirken; so gemahnt die Kunst an die schlichte und doch so meisterhafte Erzählung des Evangeliums selbst. Auch die Heiligen, welche in der zweiten Zone zwischen den Fenstern stehen, haben noch einen Schimmer antiker Größe. Die Kunst, einen Wechsel in den ruhig Dastehenden zu finden, erlahmt nicht, jeder ist in der Stellung neu und neu im Ausdruck. Ein gewaltiger Abstand trennt künstlerisch diese Mosaiken von der stereotypen Einförmigkeit derjenigen der untersten Reihen, die unter Bischof Agnellus (553—566) gearbeitet sind, so schön auch ihr Gedanke ist. Es sind lange Prozessionen von hier männlichen, dort weiblichen Märtyrern, welche aus der Stadt Ravenna hervor auf Christus und Maria, die zwischen Engeln thronen, zuschreiten. Vor Maria beugen außerdem die Magier das Knie. (Stark erneuert.) — Kurz vor 547 ist das zweite Hauptmosaikwerk Ravennas entstanden, der Schmuck des Altarhauses von San Vitale. Wie gleichzeitig in Rom hat sich auch hier die Kunst noch einmal zusammengenommen und einen Cyklus von bedeutender Wirkung geschaffen. Im Kreuzgewölbe stehen zwischen Fruchtschnüren, welche die Rippen bekleiden, vier Engel, durch leisen Wechsel der Stellung vortrefflich individualisiert, das im Scheitelpunkt befindliche Medaillon mit dem Lamm haltend. (Ähnlich in der gleichzeitigen Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes.) Neben den Evangelisten, Propheten und einigen Scenen aus dem Leben des Moses bringen



Abb. 294. Apsismosaik aus San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie.

die Seitenwände in Lünetten zwei alttestamentliche Ereignisse, welche nach dem Hebräerbrief als vordeutend auf den Opfertod Christi gefaßt wurden: Abraham die drei Engel bewirtend und bereit zur Opferung seines Sohnes, sowie Abel und Melchisedek mit ihren Opfergaben. Der seelische Ausdruck ist stellenweise vorzüglich, so die Schüchternheit Sarahs, welche vor der Thür steht, die milde, gütige Hoheit der drei Engel, die finstere Entschlossenheit Abrahams beim Opfer und die kindliche Ergebenheit Isaaks. Die landschaftliche Schilderung, obgleich nur in Andeutung, erhebt sich in dem Abrahambilde bis zum Ausdruck der Stimmung. Die höchste Leistung aber sind die Mosaiken der Tribuna (Abb. 294). Der auf der Weltkugel sitzende Christus ist von jugendlicher Schönheit mit weit geöffneten dunkeln, ernstklugen und tiefen Augen. Die Engel sind wahrhafte Herolde des ewigen Heils. Erstaunlich für diese Zeit ist die Leistungsfähigkeit in der Bildniskunst. In der Apsiswölbung erscheint Ecclesius als Stifter der Kirche und an der untern Apsiswand der Kaiser Justinian und seine Gemahlin mit Gefolge als Gönner. Höchst charakteristisch ist bei Ecclesius der fest geschlossene energische Mund. Der Kaiser und die Kaiserin sind nicht in Ravenna gewesen, aber die Vorlagen für die Mosaiken müssen nach dem Leben genommen sein. Justinian (Abb. 295) ist ein hübscher, jugendlicher Mann mit breiter, hartnäckiger Stirn, scharfen Augen, feingeschnittener Nase, hübschem aber mißvergnügtem Mund, vollem, männlichem Kinn, feingezeichnetem Oval des Gesichtes. Die Kaiserin mit langem, schmalem, hagerem, verlebtem Gesicht, stechenden Augen, langer, schmaler, gebogener Nase, schmallippigem, kleinem Mund, der einen herrschsüchtigen und hysterisch-sinnlichen Ausdruck hat. Noch individueller ist der Bischof Maximian im Gefolge des Kaisers, mit dem Kopf eines Pedanten und Nörglers. Im übrigen stehen auf den beiden Repräsentationsbildern die Gestalten steif und einförmig nebeneinander in faltenarmer byzantinischer Hoftracht, die ungeschickt wiedergegeben ist, weil hier die klassischen Vorbilder fehlten. Wie bei den meisten altchristlichen Mosaiken ist der Grund in San Vitale blau, dadurch aber erscheinen die Farben viel bunter, als wenn sie auf dem neutralen Goldgrund auflägen. Diese Mosaiken sind die ersten, welche in ihrer Gesamtfarbenwirkung an das Gefieder eines Pfaus erinnern, was später charakteristisch ist für die byzantinische Kunst. Daher geht man wohl nicht fehl, wenn man einen Byzantiner als Künstler annimmt. Auch ein Teil des Apsisschmuckes von Sant' Apollinare in Classe gehört — entgegen der üblichen Annahme — dem 6. Jahrhundert an und ist (die Kirche wurde 549 geweiht) gleichzeitig mit den Mosaiken von San Vitale, wie die gleiche künstlerische Schönheit beweist. Es sind das die obern Teile mit der symbolischen Darstellung der Verklärung, bei welcher Christus durch das Kreuz mit seinem Brustbilde und die drei bei der Scene gegenwärtigen Apostel durch Schafe vertreten sind, während Moses und Elias in Halbfiguren erscheinen. Die übrigen Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen sind erst aus dem Ende des 7. Jahrhunderts.

Im eigentlichen byzantinischen Reich ist aus dieser Zeit von Mosaiken wenig erhalten. Namentlich zu bedauern ist der Verlust der großen Geschichtsbilder, durch welche die byzantinischen Kaiser ihre Thaten in ihren Palästen verherrlichen ließen, ebenso wie es die altorientalischen und die Herrscher der hellenistischen Epoche gethan hatten. Dagegen sind uns einige Bücher mit Miniaturen erhalten. Die Sitte, die Handschriften mit Bildern zu verzieren, bestand schon im Altertum (mittelalterliche Kopien von illustrierten Handschriften des Terenz und Vergil in der vatikanischen Bibliothek), doch erst die christliche Zeit und zunächst am meisten das Morgenland hat davon ausgiebigeren Gebrauch gemacht. Die Kleinmalereien wurden Miniaturen genannt von der Farbe Minium (Zinnober), durch deren Anwendung schon früher die Überschriften und Initialen ausgezeichnet wurden. Die Technik der Miniaturmalerei bestand im Auftragen von Deckfarben auf Pergament, das zuweilen mit Gips dünn grundiert war.

Das älteste christliche Denkmal ist ein griechisches Fragment einer Genesis in der Wiener Hofbibliothek, etwa aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. Noch ist die Kunst ziemlich ausdrucksfähig und versteht frisch zu beobachten. Manche Scenen, wie die Schilderung der Frauengemächer bei Josephs Flucht vor Potiphars Frau und der Pharao

bei Tafel, sind interessant wegen ihrer Einblicke in das Leben. Öfters kommen auch Personifikationen vor, wie sie im spätern Altertum üblich waren. Von den letztern macht einen noch viel ausgedehnteren, oft recht abgeschmackten Gebrauch das in der Ausführung bessere Werk des Dioskurides über die Pflanzen, ebenfalls in Wien, aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts. In einem syrischen Evangeliarium in der Laurenziana zu Florenz vom Jahr 586 ist besonders schön die Umrahmung der Canonestafeln, wie sie im ganzen Mittelalter üblich blieb. Die einzelnen Abteilungen werden durch Säulen-



Abb. 295. Bildnis des Kaisers Justinian. Mosaik in San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie.

arkaden umfaßt, und über deren Bögen oder Giebeln erscheinen Tiere oder menschliche Figuren in symmetrischer Entsprechung zu beiden Seiten eines Brunnens oder eines Gefäßes. Auf diesen Tafeln sind die übereinstimmenden Stellen der Evangelien verzeichnet. Wichtig ist dieses Buch auch durch seine Darstellung der Kreuzigung, die eine der ältesten ist. Christus ist dabei wie in der Frühzeit meistens mit einem langen Hemd bekleidet. — Erst kürzlich ist der Codex Rossanensis entdeckt worden, eine griechische, zu Rossano in Calabrien aufbewahrte Handschrift der Evangelien des Matthäus und Markus, etwa aus dem 6. Jahrhundert. Es ist das älteste erhaltene Evangelienbuch mit Bildern. — Die 10 m lange Rolle mit Bildern zu dem Buche Josua in der vatikanischen Bibliothek ist noch eine altchristliche Arbeit aus dem 5. oder 6. Jahrhundert. Sie zeigt noch ganz antikes Kunstempfinden und eine große Leichtigkeit der Hand, ist aber ebenso

flüchtig. Die große Sicherheit im allgemeinen läßt die zahlreichen Fehler fast übersehen. Einige Figuren sind offenbar aus ältern und bessern Mustern genommen, wie der Erzengel Michael, der ganz an dieselbe Gestalt Raphaels gemahnt, wie Josua und sein betendes Gefolge, deren Ausdruck sehr innig ist. Öfters sind altchristliche Miniaturen später kopiert worden, z. B. besonders gut in dem Kodex mit Kommentaren zu den Psalmen und andern Teilen der hl. Schrift aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts



Abb. 296. Moses auf dem Sinai. Miniaturmalerei in einem Codex mit Kommentaren zu Teilen der Bibel. Paris. Nationalbibliothek. gr. 139. Nach Originalphotographie.

in Paris (gr. 139), der daneben auch eigne schwächere Bilder enthält. Ein durch Abbildungen verbreitetes Bild daraus ist David als Hirt: die Leier spielend in antik (pompejanisch) aufgefaßter Landschaft. An seine Schulter lehnt als jugendliche weibliche Gestalt die Personifikation der Melodie, während der Kopf einer Nymphe aus dem Gebüsch hervorlugt und der Berggott Bethlehem in einer Ecke lagert. Unsre Abbildung 296 zeigt Moses auf dem Sinai, dessen Personifikation links unten sitzt, wie Gott mit ihm spricht und er die Gesetzestafeln aus der Hand des Herrn empfängt.



Abb. 297. Verkündigung und Begegnung. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Paris. Nationalbibliothek. gr. 510. Nach Originalphotographie.

Die Kunst im Übergang zum eigentlichen Mittelalter.

Einleitung.

Es gibt wohl kein untrüglicheres Zeugnis für die Lebenskraft der altklassischen Kultur, als ihr mehr als tausendjähriges Nachtönen in der christlichen Welt. Bis in das 6. Jahrhundert haben wir das unmittelbare Nachleben griechisch-römischen Kunstgeistes verfolgt; wir haben gefunden, daß diese Periode in gewissem Sinne noch zur Antike gehört; ein im ganzen gleichmäßiger Kultur- und Kunststrom hatte das ganze ehemalige römische Reich beherrscht. Aber schon während dieser Zeit hat sich allmählich eine Veränderung vorbereitet, und zu Ende des 6. Jahrhunderts war sie gänzlich vollzogen, daher ist dieser Zeitpunkt die Grenze zweier Epochen. Die Kirche hatte sich immer weiter von der apostolischen Einfachheit entfernt und war aus einer Macht, die in neutestamentlichem Sinne allein in den Seelen der Gläubigen lebte, zu einer weltlichen Institution geworden, welche danach trachtete, in das Leben der Menschen regelnd und bestimmend einzugreifen, ja es zu beherrschen. Viele Dogmen waren in die Kirche eingetreten, welche mit den einfachen Lehren Christi nichts zu thun hatten; hartnäckig und zum Teil mit großer Erbitterung war darum gekämpft worden, welche Dogmen allgemein anzuerkennen, welche Kirche die katholische sei. Schließlich wurde die römische Kirche die bestimmende. Zu Ende des 6. Jahrhunderts, unter Papst Gregor dem Großen (590—604), waren Lehre und Kult in allen wesentlichen Punkten so ausgestaltet, wie sie später blieben. Den schärfsten Ausdruck erfuhr das damalige Christentum durch das Entstehen und die Ausbreitung des Mönchstums und durch

die Bevölkerung des Himmels mit Heiligen. Ersteres, schon viel früher im Morgenlande erwachsen, und von dort auf das Abendland übertragen, erhielt seine feste und endgültige Form durch Benedikt von Nursia eben wieder im 6. Jahrhundert. „Die Mönchsregel ist das Gegenteil dessen, was im Altertum und nach dem Naturgesetz für recht geachtet wird" (Hase). Mag auch die Heiligenverehrung einerseits eine Rückkehr zum Polytheismus sein, so ist doch die Verherrlichung des Leidens in ihr antiker Anschauung gerade entgegengesetzt. Auch das ganze herrschende Hervortreten der Kirche und ihrer Priester ist ein dem klassischen Altertum völlig fremdes Element. Es hat der Welt einen ganz neuen Stempel aufgedrückt und sie, bei stets zunehmender Macht, immer mehr umgestaltet. Während in der altchristlichen Zeit die Kunst der Religion gedient hatte, diente sie von jetzt an der Kirche. Zu derselben Zeit, in welcher diese innere Umbildung sich allmählich vollzog, brach das weströmische Reich in eigner Fäulnis und unter dem Ansturm von Barbaren zusammen. Es traten neue Völkergruppen und zwar schließlich als endgültige Sieger die Germanen in der Geschichte auf. Sie drangen in Italien ein und nahmen von dem alten Kulturlande Besitz. Die Herrschaft der Goten erstreckte sich auf einen zu kleinen Teil Italiens und ging zu schnell vorüber, als daß schon sie eine durchgreifende Änderung hätte hervorbringen können. Seit dem Jahre 568 aber unterwarfen die Langobarden fast die ganze Halbinsel, und in zweihundertjähriger Herrschaft haben sie die antike Welt fast ganz erdrückt, wenn sie auch dabei selber zu Grunde gingen. Das oströmische Reich ist von diesen Barbarenfluten verschont geblieben und damit wurde das dritte Element herbeigeführt, das der Welt ein ganz verändertes Aussehen verlieh, die vollständige Trennung von Morgen- und Abendland, die Herausbildung zweier verschiedener Kulturen. Lange genug hatten die antike Bildung und das Christentum, welche beide die Tendenz zum Universellen besaßen, die Welt noch zusammengehalten, die doch keine einheitliche Lebenskraft mehr hatte, jetzt wurde Italien, das durch die Barbaren unterworfen war, aus dem bisherigen Weltganzen ausgestoßen. Aber auch das ganze Asien und Afrika ging verloren, indem das Schwert des neuerstandenen Islam es eroberte, und so blieb nur ein verhältnismäßig kleiner Rest der einstigen römischen Weltmacht bestehen, das byzantinische Reich. Mit dessen künstlerischer Geschichte müssen wir uns zunächst beschäftigen.

---

1. Die byzantinische Kunst.

In unmittelbarer Fortsetzung des Altertums oder vielmehr der altchristlichen Welt also ging das byzantinische Reich einem tausendjährigen Bestande entgegen, und das ist sehr wesentlich für das Verständnis seiner Kunst. Dieselbe Verfassung und das nämliche Recht blieben bestehen. Aber in diesem Reich war kein sprossendes Leben mehr, es vollzieht sich der in Europa seit seinem Eintritt in

die Geschichte unerhörte Vorgang, daß die Kultur sehr bald erstarrt und fast unverändert fortlebt, so daß das Reich in der Mitte des 15. Jahrhunderts, als es unter dem siegreichen Schwerte der Türken zusammenfiel, bei der völligen Veränderung der übrigen Welt im wesentlichen von demselben Geiste erfüllt war wie zu Anfang. Das erinnert an altorientalische Reiche, und in der That, es finden sich noch viele andre Berührungspunkte mit jenen, so daß das byzantinische Reich, in merkwürdigem Gegensatz zu seiner Verbindung mit dem klassischen Altertum, mehr orientalisch als europäisch erscheint. Der schrankenlose Despotismus, der sich schon im römischen Reich herausgebildet hatte, wurde hier zur unanfechtbaren Einrichtung, bei allen Kämpfen und Greuelthaten handelte es sich immer nur um die Person des Herrschers, nicht um das System. Nicht wie in Rom wurde erst der verstorbene Kaiser vergöttert, sondern schon der lebende, und ein kleinliches und sklavisches Ceremoniell beherrschte das ganze Hofleben. Aber nicht genug damit: dieses künstliche System wurde auch auf den ganzen Staat übertragen, der einen vollkommen bureaukratischen Charakter hatte, in welchem alles von oben her geregelt wurde. Wie die Religion der altorientalischen Völker hatte das Christentum hier kein innerliches, sich weiterbildendes Leben, sondern an Stelle der freien sittlichen Erfüllung der Anforderungen der Religion waren das gesetzliche Fasten und die Rechtgläubigkeit getreten. Das Christentum betont ja allerdings wie die Einheit der Gottheit, so auch die Einheit der Welt und die Unterordnung des einzelnen stark, aber es gibt andererseits dem Menschen auch vollste individuelle Freiheit; im byzantinischen Reich wurde ausschließlich das erstere beachtet und die neuplatonische Philosophie, welche dort entstand und sich ausbreitete, sprach das in ihren Lehrsätzen aus. Orientalisch war der ganze Charakter des byzantinischen Lebens, die weichliche Genußsucht und üppige Schwelgerei, andererseits die Härte und Grausamkeit; alle Lebensformen, selbst die Tracht mit ihren reichgestickten, faltenarmen Gewändern bildeten sich in orientalischer Weise aus.

Aber im byzantinischen Reich wurden doch auch die Kunstfertigkeiten des klassischen Altertums und die ganze antike Bildung bewahrt, sie lebten unmittelbar in einem Volke nach, das fast bis zu seinem Untergang das höchst civilisierte in Europa war. Die Antike war allerdings trotz unmittelbarer Fortführung in den meisten Fällen allmählich ins gerade Gegenteil verkehrt worden. Gar der Kunst kam der konservative Charakter des Reiches sehr zugut. Es ist aber viel weniger die Antike, welche darin fortlebt, sondern, wie ja bei dem inhaltlichen Zusammenhang ganz natürlich, die altchristliche Kunst und jene nur insoweit, als sie in dieser enthalten ist. Freilich in ihrer eigentlichen Absicht und Verwendung wurde die Kunst gegen die altchristliche Weise analog der Religion gänzlich verändert. Die Erzählung der heiligen Geschichte durch die Kunst war weder einfach symbolisch, noch naiver Selbstzweck. Die symbolische Bedeutung, welche sie auf den altchristlichen Sarkophagen z. B. hatte, wurde in spitzfindige Deutelung verkehrt. So z. B. wird in den Handschriften der Psalm „Meine Feinde reden Arges wider mich“ durch den Verrat des Judas illustriert. Zu der Parabel von den Arbeitern im Weinberg wird nach der Vorschrift des später zu erwähnenden Malerbuches vom Berge Athos Christus gezeichnet mit den vier Ordnungen der

Erzväter, hindeutend auf die vier Tagesstunden, in welchen die Arbeiter gedungen werden. Aber diese veränderte Bedeutung der Bilder berührt nur zum geringsten Teil sie selber in ihrer Gestaltung, sondern es wird darin die Weise der altchristlichen Zeit, abgesehen vom künstlerischen Stil, bis in das 13. Jahrhundert hinein festgehalten. Hier hatte die Kirche gar keine Gelegenheit einzugreifen, gerade weil die Bilder nicht das bedeuteten, was sie darstellten, sondern nur zur Anknüpfung eines gewundenen Gedankenganges dienten, vielmehr beförderte sie die Beibehaltung altchristlicher Darstellungsart, weil alles Überkommene heilig war, und selbst die lehrhafte und gekünstelte Auslegung war eine, wenn auch verdrehte Fortführung des altchristlich Symbolischen.

Die Hauptkunst der byzantinischen Epoche war die Malerei. Zwar wissen wir, daß viele Wandgemälde und Mosaiken ausgeführt wurden, die erhaltenen Denkmäler sind jedoch sehr lückenhaft, während wir eine fortlaufende Reihe illustrierter Handschriften besitzen. Da das Studium dieser Werke in den Bibliotheken sehr mühsam ist und viel Zeit raubt, ist die Kenntnis der byzantinischen Miniaturmalerei sehr wenig verbreitet, und es sind noch immer manche falsche Vorstellungen darüber im Umlauf. Und doch bildet ihre Geschichte ein außerordentlich wichtiges Kapitel in der allgemeinen Geschichte der Kunst. In mehrfacher Beziehung ist es ein großer Genuß, die illustrierten Codices in der Nationalbibliothek zu Paris oder in der vatikanischen Bibliothek in Rom, wo die Hauptschätze verwahrt werden, oder anderwärts zu durchblättern. Wir bemerken da keineswegs einen schnellen und andauernden Verfall, sondern im Gegenteil eine langandauernde Blüte, wenn diese auch eng beschränkt, keine natürliche, sondern eine künstliche ist und sich darin eine langsame aber stetige Bewegung nach abwärts geltend macht. Nach der altchristlichen Zeit wird ein tiefer Einschnitt hervorgerufen durch den Bilderstreit. Nicht mit Unrecht hatten die Mohammedaner den Christen vorgeworfen, daß sie mit ihren Heiligen und deren Verehrung in den heidnischen Götzendienst zurück verfallen wären, und es war sicher auf Einwirkung des Islam zurückzuführen, daß sich im byzantinischen Reich eine starke Bewegung gegen die Bilder erhob. Kaiser Leo III., der Isaurier, ordnete im Jahr 726 die Fortnahme der Bilder aus den Kirchen und bald darauf deren Zerstörung an. Über ein Jahrhundert ist um dieses Princip gekämpft worden, bis schließlich die Bilderfreunde den endgültigen Sieg davontrugen, der durch ein Edikt der Kaiserin Theodora im Jahr 842 bestätigt wurde. Während dieser Zeit hatte die Kunstübung nicht gänzlich geruht, aber es war nur eine ornamentale Ausschmückung der Kirchen und der heiligen Schriften gestattet. Als seit 867 mit dem makedonischen Fürstenhaus ein kräftiges und einsichtiges Herrschergeschlecht auf den Thron gelangt war, welchen es bis 1057 behielt, da erhob sich auch die Kunst zu neuem Schaffen und die folgenden Zeiten bis in das 13. Jahrhundert zeigten, daß, wie schon bemerkt, der konservative Geist des byzantinischen Reiches vortrefflich dazu angethan war, die Kunsttradition der altchristlichen Zeit zu bewahren.

Das früheste erhaltene Prachtbeispiel, das Manuskript der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz, das für den ersten makedonischen Kaiser Basilius (867—886) geschrieben ist und sich in Paris (Nationalbibliothek gr. 510) befindet, beweist, daß die wundervolle Erzählungskunst, die schöne menschliche Auffassung und der Blick für das Natürliche, die wir in den besten Werken der spätern altchristlichen Zeit kennen gelernt haben, noch fortbestanden. Maria sieht bei der Verkündigung nach dem Engel mit scheuem Blick, aber doch ist kein Zweifel und keine Abwehr darin (Abb. 297). Mild und ernst straft der Prophet Nathan den König David, der mit flehendem furchtsamem Blick vor ihm niedergeworfen ist. Einer von den Eselknechten macht Abraham lebhafte Vorstellungen, seinen Sohn nicht zu töten. Als Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, trinken die Israeliten ebenso gierig davon wie die berühmte Figur auf dem Bilde von Giotto in Assisi (Abb. 298). Das bekannteste Blatt ist das mit der Vision des Ezechiel, vor dessen Augen sich die Gebeine der Toten beleben (Abb. 299). Die Kunst der ganzen Blütezeit ist voll innerer Würde und Hoheit und besitzt ein meist sehr eindrucksvolles apokalyptisches Element. Deshalb hat sie auch den besten Ausdruck für das Feierliche und das specifisch Kirchliche gefunden. Dabei achtet sie wie die altchristliche Kunst nicht auf



Abb. 298. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Paris. Nationalbibliothek. gr. 510. Nach Originalphotographie.

schöne Komposition, sondern die Hauptsache ist ihr der Ausdruck der Köpfe, die Bewegung und klare, deutliche Erzählung, für welche sie leider nur zu oft geschmacklose Personifikationen von Begriffen zu Hilfe nimmt.

Zwei Abschnitte lassen sich während der mehr als 300jährigen Blütezeit der byzantinischen Malerei (der zweiten, wenn man die altchristliche Zeit als erste rechnet), unterscheiden, deren Grenze etwa das Jahr 1000 ist. Das Inhaltliche, das, was die Kunst ausdrücken will, ist in beiden dasselbe. In dem ersten Abschnitt aber bildet sich der specifisch byzantinische Stil erst aus, in dem zweiten ist er nicht nur fertig, sondern auch vollständig stereotyp geworden. Die Ausbildung ist nicht eine Entwickelung aufwärts, sondern abwärts, eine allmähliche Verbildung der Antike. Der Stil, dem die Kunst zustrebt, darf eigentlich kaum so genannt werden, sondern es ist eine schon im 9. Jahrhundert ziemlich vorgeschrittene, sich immer fester ziehende und schließlich unverrückbare Convention. Trotz der Anknüpfung an die Antike, die ja auch stilisierte, ist wie bei den meisten Dingen im byzantinischen Reich zuletzt das gerade Gegenteil herausgekommen. Denn die Antike leitete den Stil aus der Natur ab, während die byzantinischen Künstler gegen die Natur verfuhren, gerade wie schon in der altchristlichen Zeit im byzantinischen Centralbau die Überwindung selbstgeschaffener Schwierigkeiten für den höchsten Triumph galt. Die byzantinische Faltengebung ist dadurch entstanden, daß zuerst in der Zeichnung der antiken Gewandung eine Manier einriß, der Wurf der Kleidung war auswendig gelernt, auf dem Körper lag sie meist glatt an und in den freien Teilen, namentlich zwischen den Gliedmaßen, wurden beliebige Falten eingezeichnet. Diese Scheidung diente zuerst noch dazu, den Körper und seine Bewegung besser hervortreten zu lassen, allmählich aber wurde diese Absicht vergessen und durch die fortwährende Wiederholung ein starrer Typus geschaffen. In der Blütezeit ist dieser gekünstelte Stil durchaus reizvoll. Trotzdem in den Bewegungen der Fluß und die Harmonie fehlen, ist jede Gebärde sprechend. In einem Punkt ist die byzantinische Kunst die wirkliche Fortsetzung der Antike, darin nämlich, daß selbst die kleinsten, stets peinlich sauber ausgeführten Figürchen monumental wirken. Der größte äußere Reiz besteht in der Schönheit der Farbe. Es sind immer scharf ausgesprochene Farben von großer Kraft und Energie mit viel Gold dazwischen, ein männlicher und



Abb. 299. Vision des Ezechiel. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Paris. Nationalbibliothek. gr. 510. Nach Originalphotographie.

ernster Akkord, der viel Verwandtschaft mit der Farbenwirkung eines Pfau hat. Während beim Menschen nur das innere Leben beobachtet und die äußere Erscheinung stilisiert wurde, bewies man bei den *Tieren* den frischesten Blick für die natürliche Erscheinung,



Abb. 300. Anbetung der Weisen. Miniaturmalerei in einem Menologium in der vatikanischen Bibliothek. Rom. Nach Stephan Beissel „Vatikanische Miniaturen“.

gerade wie es bei der altorientalischen Kunst der Fall gewesen war. Die byzantinischen Tierdarstellungen, oft im kleinsten Format, gehören zu den besten, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat (besonders schöne Beispiele in einem Brief des Eusebius an Capranicus und den *vier Evangelien* vom Jahr 964 in der Pariser Nationalbibliothek gr. 64), und diese Fähigkeit erhält sich bis in die Zeit des Absterbens der Kunst.

Eine besondere Gruppe bilden die Codices, welche ältere Bilder kopieren. Ein Bedürfnis danach scheint man namentlich bald nach dem Bildersturm empfunden zu haben, da man in Neuschöpfungen aus der Übung gekommen war. Beispiele dafür sind die Topographia christiana im Vatikan (gr. 699), im 9. Jahrhundert nach einer Vorlage des 6. gefertigt und die zum Schluß des Abschnittes über altchristliche Kunst erwähnte Handschrift in Paris (gr. 139).

Bis zum Jahr 1000 etwa war der eigentlich byzantinische Stil voll entwickelt, d. h. das Konventionelle in Form, Art des Ausdrucks und Farbe unveränderlich fest geworden, wenn auch diese typische Form noch der feinsten Wirkungen fähig blieb. Der ganze bisherige Gang hatte auf eine immer strengere Schulung der Künstler abgezielt, jetzt war es erreicht, daß ihre Persönlichkeit vollständig untertauchte und ihr einziges Streben nur noch darin bestand, in der Schultradition ganz aufzugehen.



Abb. 301. Begegnung zwischen Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. Anna im Begriff sich dorthin zu begeben. Anna im Garten lustwandelnd, eine Gefährtin zeigt ihr eine Taube, welche ihre Jungen füttert. Verkündigung an Anna am Brunnen. Miniaturmalerei in einer Handschrift mit den Predigten des griechischen Mönches Jakobus über die Feste der heiligen Jungfrau. Paris. Nationalbibliothek. gr. 1208. Nach Originalphotographie.

Bis zu welchem Grade, das beweist ein Menologium (Heiligenkalender) im Vatikan (gr. 1613), das für Kaiser Basilius II. (976—1025) geschrieben ist und dessen zahlreiche Miniaturen laut Inschrift von vielen verschiedenen Künstlern gemalt sind, aber einander im künstlerischen Charakter so ähnlich sind, als rührten sie alle von einer Hand her (Abb. 300). Dieser straffen Schulung, die Jahrhunderte lang durchgeführt wurde, ist es zu verdanken, daß die Kunst sich bis ins 13. Jahrhundert auf ungefähr gleicher Höhe erhielt, d. h. es war eine auswendig gelernte Wiederholung, die jedoch so meisterhaft war, daß sie den Anschein wirklichen künstlerischen Lebens erwecken konnte. Zeugnis davon legen ab ein Codex mit den Schriften des heiligen Johannes Chrysostomos, der zwischen 1078 und 1081 geschrieben ist (Paris, Nat.-Bibl. fonds Coislin gr. 79), und zwei Handschriften des Gregor von Nazianz (Paris gr. 543 und 550), beide aus dem 13. Jahrhundert, die letztgenannte erst von 1263. Wie glücklich die Konservierung des altchristlichen Geistes gelang, das zeigt eine Handschrift mit den Predigten des griechischen Mönches Jakobus über die Feste der heiligen Jungfrau aus dem

12. Jahrhundert. (Paris gr. 1208, eine schlechte Kopie davon im Vatikan gr. 1162. Abb. 301). Es ist in der Schönheit dieses Werkes gewiß nicht ein persönliches Verdienst des Künstlers zu erblicken, sondern nur die bewunderungswürdige Tüchtigkeit seiner Schulung zu erkennen. Die sehr zahlreichen Bildchen erzählen die heilige Geschichte mit außerordentlicher Klarheit und Anschaulichkeit, die Ausführung ist die denkbar sauberste. In allen den vielen Miniaturen herrscht dieselbe Sorgfalt und eine niemals ermüdende Freude an der Darstellung. Die meisten Scenen gehören zu den gewöhnlich nicht abgebildeten, schwerlich aber traten sie hier zum erstenmal auf, sondern es gab dafür wohl frühere, uns verloren gegangene Vorbilder. Manche weichen von dem sonst für sie üblichen Darstellungsschema ab, wie Christus in der Vorhölle. Der Künstler scheint seine Aufgabe jedesmal leicht und ohne Anstrengung zu lösen. Seine Phantasie oder vielmehr die Phantasie der Künstlergenerationen, welche diesen Cyklus nach und nach geschaffen, scheint unerschöpflich und die Auffassung ist durchweg poetisch. Der Ausdruck ist stets lebendig und sprechend und gibt die Empfindung intim wieder. Besonders gut sind die feierlichen Scenen gelungen, aber es geht auch durch die andern Darstellungen ein Hauch des Himmlischen und Transcendentalen, man fühlt die jenseitige Welt gegenwärtig als eine unendliche Freude. Und das alles ist abgeleitet aus der genauen und vielseitigen Beobachtung des Menschen, wie er sich gibt und empfindet, aus einer schönen, innigen und heitern Auffassung des Lebens. Mit besonderer Vorliebe ist die Natur behandelt, reiche Blumen blühen im Garten des Paradieses und in dem Garten, in welchem die Verkündigung an Maria vor sich geht. Bei Joachim auf dem Felde sind Badende im Fluß dargestellt. In diesem Codex treten auch zuerst in der byzantinischen Kunst geschmückte Initialen auf; sie sind aus nebeneinander gestellten vierfüßigen Tieren, Vögeln und Drachen zusammengesetzt. Die spätbyzantinische Kunst hat überhaupt große Freude an der Schilderung des gewöhnlichen Lebens, wie die kleinen Randzeichnungen in dem vorgenannten Gregor von Nazianz (Paris gr. 550) beweisen, die den nordischen drôleries höchstens eine ganz allgemeine Anregung verdanken. Derselbe erst von 1263 stammende Codex enthält noch Tiere von entzückender Grazie und feinster Naturbeobachtung.

Mit der Eroberung und Plünderung von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer im Jahr 1203 und der lateinischen Zwischenherrschaft bis 1261 war die Blüte des byzantinischen Reiches gebrochen und die letzten zwei Jahrhunderte bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken sind ein Beispiel vollständigster Degeneration bei Regierung und Volk. Damals hat die Kunst ihren tiefen Fall gethan und zwar mit außerordentlicher Schnelligkeit, weil ihr ganzes Leben nur noch ein künstliches gewesen war, durch mühsame Schulung erhalten. Sobald diese aufhörte, mußte die Kunst entarten, da sie schon seit Jahrhunderten keine wahrhaft schöpferischen Fähigkeiten mehr gehabt hatte. Auf der einen Seite wurde der konventionelle Stil über Bord geworfen, und es entstand eine schwammige laxe Form, so daß ein Forscher (Bordier) verleitet werden konnte, in den Miniaturen zu dem im 14. Jahrhundert geschriebenen Codex mit der Legende von Barlaam und Josaphat in Paris (gr. 1128) indische Einflüsse anzunehmen, während es sich nur um eine gänzlich ausgeartete Kunst handelt, auf der andern Seite wurde der konventionelle Stil beibehalten, aber jede Spur von innerm Leben verschwand, ebenso wie alles Schönheitsgefühl und alle Sorgfalt, und es entstanden leblose Typen, abschreckend häßlich in Form und Farbe, düster und vergrämt im Ausdruck, wenn man das überhaupt noch Ausdruck nennen will, was dafür ausgegeben wird. Namentlich unter den Tafelbildern, die auch vielfach für den Export gearbeitet wurden, finden sich derartige Produkte zahlreich. Bis weit über die Grenze der in diesem Abschnitt behandelten Epoche haben wir die byzantinische Miniaturmalerei verfolgt, weil sie bis zuletzt ein untrennbares Ganzes bildet.

Bei der übrigen Malerei, bei Plastik und den Kleinkünsten ist der Gang derselbe wie bei der Miniaturmalerei, so daß wenige Worte darüber genügen werden. Zunächst aber richten wir unsern Blick auf die Architektur. Auch sie hat nach Justinians Zeit keinen neuschöpferischen Gedanken mehr aufzuweisen, sondern wiederholt den Centralbau in verkümmerter Form und in meist kleinen Dimensionen. Das Innere der Kirche ist bei quadratischer oder oblonger Umfassung in der Regel kreuzförmig gestaltet, über dem Mittelraum erhebt sich die Hauptkuppel mit Unterschiebung eines von Fenstern durchbrochenen Tambours, und dieses letztere ist wohl der einzige Fortschritt, der zu verzeichnen ist. Erst dadurch kam die Kuppel zur vollen Geltung. Auch über die in den Winkeln

zwischen den Kreuzarmen liegenden Räume, und sogar über den meist aus zwei hintereinander liegenden Räumen bestehenden, also doppelten Narthex setzte man kleinere Kuppeln, wodurch ein orientalischer, malerischer Charakter herauskam. Die Kreuzarme wurden meistens mit Tonnen überwölbt. In den Wänden wechselten horizontale Lagen von Backstein und Bruchstein, wodurch ein angenehmer Gegensatz zu den runden Linien der Gewölbe und Kuppeln geschaffen wurde. Bekannte Beispiele sind die Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (um 900 gestiftet), die Pantepopteskirche (11. Jahrhundert) und die Erlöserkirche (11. Jahrhundert) in Konstantinopel, die Kirche des heiligen Nikodemus zu Athen u. a. Die Erlöserkirche ist die einzige in Konstantinopel, an welcher die Mosaiken und Malereien, die Marmorinkrustation und die ornamentalen und figürlichen Reliefs von der Bilderfeindschaft der Türken verschont geblieben und vollständig erhalten sind.



Abb. 302. Thronender Christus. Mosaikbild in der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Außer den wenigen noch vorhandenen Mosaiken kennen wir andre aus Beschreibungen. So wissen wir, daß Kaiser Basilius I., unter welchem auch die Mosaikkunst einen neuen Aufschwung nahm, in seinem Palast Kainurgion seine Kriegszüge darstellen und sich und seine Familie in feierlicher Haltung und in Regierungshandlungen abbilden ließ. Auch was von Mosaiken in der Sophienkirche erhalten und bei einer Restauration dieses Jahrhunderts auf kurze Zeit unter der Tünche zum Vorschein kam, gehört wohl meistens in die Zeit dieses erstern makedonischen Kaisers oder in noch spätere Zeit. Über der Eingangsthür zur eigentlichen Kirche ist in einem halbrunden Bogenfeld zwischen den Medaillonbrustbildern der Madonna und des Erzengels Michael der thronende Heiland und vor ihm in der knechtischen byzantinischen Haltung niedergeworfen ein Kaiser (wahrscheinlich Basilius) dargestellt (Abb. 302). Zahlreiche Kirchen weisen Überbleibsel aus dem 11. Jahrhundert, die Marienkirche zu Bethlehem einige Bilder aus dem 12. Jahrhundert auf. Es wurden auch Mosaikbilder in kleinster Form angefertigt; das beste, sehr sorgfältig gearbeitete Beispiel befindet sich in der Opera des Domes von Florenz, es sind zwei Täfelchen wohl aus dem 11. Jahrhundert, die vielleicht Buchdeckel gewesen sind. In der Jahrhunderte langen Kunstübung hatte sich ein ganz bestimmter Typus für den Bilderschmuck der Kirchen herausgebildet, sowohl was die Wahl der darzustellenden Gegenstände, als auch was die Komposition der Bilder anbetrifft. Bereits sehr früh finden wir in unsern erhaltenen Beispielen, sowohl in Miniaturen wie Mosaiken, für dieselben Gegenstände immer dasselbe Schema. Hatte doch schon das Konzil von Nicäa 787 es ausgesprochen, daß „die Komposition der Bilder nicht der Maler Erfindung, sondern der Kirche Gesetz und bewährte Überlieferung“ sei. Von diesen Typen besitzen wir eine



Abb. 303. Teil des Pala d'oro. Venedig. San Marco. Nach Originalphotographie.

genaue Schilderung in dem Malerbuch vom Berge Athos, welches der französische Forscher Didron im Jahre 1839 als Manuskript in den Händen der Maler jenes merkwürdigen Mönchsstaates auf dem Berge Athos fand, und welches wahrscheinlich im 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Das Buch sollte nicht so sehr als Vorschrift, sondern als Ratgeber dienen. Für uns ist es von Wichtigkeit, weil die Typik, die es beschreibt, größtenteils auf das Mittelalter zurückgeht. Die zahlreichen Klöster und 935 Kirchen des Berges Athos sind noch bis auf den heutigen Tag eine Stätte byzantinischer Wand- und Tafelmalerei, wie sie es schon in den spätern Jahrhunderten des byzantinischen Reiches, freilich zuletzt mit Untermischung abendländischer Formen, waren. Auch sonst finden sich zahlreiche Wandgemälde in den Kirchen von Syrien und Griechenland.

Die große technische Geschicklichkeit der byzantinischen Künstler kam hauptsächlich den Kleinkünsten zu gut, und deren Erzeugnisse gehören zum Besten, was die byzantinische Kunst hervorgebracht hat. Den Miniaturen am nächsten verwandt sind die zahlreichen Arbeiten in Email, bei welchen die Umrißzeichnung in Metall hergestellt und die zwischenliegenden Felder mit farbigem Glasfluß ausgefüllt wurden. Zu dieser schwer beweglichen Technik passen vorzüglich die steifen Formen und die glänzende Farbe. Ein berühmtes

Werk ist die Pala d'oro, ein Altarvorsatz in der Markuskirche von Venedig; er ist aus verschiedenen Teilen später in die jetzige Form gebracht worden. Das älteste daran sind nach Kondakow die ganz kleinen Emailmedaillons und -plättchen, 10.—11. Jahrhundert. Die oberste Reihe mit den größten Platten, unter ihnen der Erzengel Michael (Abb. 303) als Vertreter der göttlichen Weisheit mit Labarum und Apfel (eine große Perle) in den Händen und zwei Seraphim zur Seite, hat ursprünglich ein besonderes Werk gebildet, es ist eine byzantinische Arbeit von vollendeter Technik, aber nur noch geringer künstlerischer Freiheit. Die übrigen Teile datieren aus verschiedenen Zeiten bis zum 13. und 14. Jahrhundert. Auch sonst war Byzanz wegen seiner Goldschmiedearbeit berühmt. Byzantinische Werke in eingelegter Metallarbeit werden wir noch später im Abendlande kennen lernen. Hoch ausgebildet war die Textilkunst; Prachtgewänder, Teppiche, Vorhänge, Altardecken u. s. w. wurden mit figürlichen Darstellungen in Weberei und Stickerei geschmückt. Ein Werk ersten Ranges ist die sogenannte Kaiserdalmatika in der Sakristei der Peterskirche zu Rom, ein Diakonengewand aus dem 11. Jahrhundert. Nicht minder bedeutend war die Elfenbeinschnitzerei. Sie war neben Steinreliefs, die aber nur wie Vergrößerungen von Elfenbeinarbeiten wirken, der einzige Zweig der Plastik, der gepflegt wurde. Die Kirche hatte Statuen verboten, und so ist denn auch hierin die byzantinische Kunst die Fortsetzung der altchristlichen Epoche, welche ebenfalls statuarische Darstellungen möglichst vermied. Die Elfenbeinschnitzereien lassen sich durch alle Jahrhunderte verfolgen, eine sehr lehrreiche Sammlung davon befindet sich im Berliner Museum. Die antike Form hält hierin etwas besser vor als in der Malerei, weil aus der Antike wohl mehr plastische als malerische Werke erhalten waren. Aber mit dem Ende des 10. Jahrhunderts ist auch hier der konventionelle Stil fertig, die Gestalten behalten im allgemeinen die Bewegungen, wie sie in der Antike waren, und ebenfalls die Lage der Gewänder, aber die Falten fließen nicht mehr, sondern sind straff gezogen und bilden scharfe Winkel miteinander. Die Bewegungen sind in der antiken Stellung erstarrt, die Gesichter behalten den antiken Typus, aber werden unbeweglich. Im 11. und 12. Jahrhundert schwankt der Stil und versucht sich manchmal noch wieder an der Antike aufzufrischen, an andern Werken ist dagegen ein Streben nach dem Malerischen zu bemerken, indem die scharf gezeichneten Falten immer zahlreicher werden und schließlich wie Schraffierung aussehen.

Alle Werke der byzantinischen Kleinkunst wurden zahlreich nach dem Abendlande exportiert, besonders lebhaft seit den Kreuzzügen. Von ihnen und von den Tafelbildern ist auch ein Einfluß auf die abendländische Kunst ausgegangen, aber immerhin, wie wir sehen werden, in bescheidenen Grenzen. An einigen Stellen des Abendlandes werden wir finden, daß die byzantinische Kunst, wie schon in der altchristlichen Zeit zu Ravenna, eine geschlossene Reihe von Monumentalwerken entweder von der Hand griechischer oder griechisch geschulter Künstler hinterlassen hat, in Venedig und auf Sicilien. Die byzantinische Kunst ist nicht mit dem Reiche untergegangen, sondern bei allen Völkern, welche der griechischen Kirche angehören, ist sie in kirchlicher Verwendung maßgebend geblieben und hat sich bis auf die Gegenwart erhalten.

2. Bemerkungen über die Kunst des Islam.

Zu der Aufgabe, welche sich das vorliegende Buch gestellt hat, die genetische Entwickelung und den Zusammenhang in der Kunst der europäischen Völker vorzuführen, steht die Kunst des Islam nur in loser Beziehung, denn die Völker des Islam sind immer nur Fremdlinge in Europa gewesen und haben auf europäischem Boden nur einzelne Werke hinterlassen, auch ist ihr Einfluß auf die Kunst unsres Erdteils nur sehr gering gewesen Daher werden einige kurze Bemerkungen genügen. Die Araber waren, als sie im 7. Jahrhundert durch die Lehre Mohammeds entzündet wurden, ein Nomadenvolk, das nur wenige

Handelsstädte besaß. Dieser Charakter ist bestimmend gewesen für ihre Kunst. Da sie meist nur in Zelten gelebt hatten, kannten sie keine monumentale Architektur und haben auch später kein Gefühl dafür erworben. In der ersten Zeit begnügten sie sich sogar hauptsächlich damit, christliche Kirchen in Moscheen zu verwandeln oder byzantinische Künstler in deren Kunstweise zu beschäftigen, letzteres wahrscheinlich bei der Omarmoschee zu Jerusalem, dem größten Heiligtum nach Mekka. Noch viele Jahrhunderte später haben sie, nachdem sie die Balkanhalbinsel erobert, das Gleiche gethan, so wenig hatte ein besonderer Bautypus bei ihnen Bedeutung erlangt. Bei der ungeheuren Ausdehnung des Islam, von Indien bis nach Spanien, ist es natürlich, daß große Verschiedenheit in den Bauten herrscht, aber selbst in einzelnen Ländern hat sich kein einheitlicher Bautypus festgesetzt, und es ist keine historische Entwickelungskette bemerkbar, sondern die Gestaltung der Bauten schwankt willkürlich hin und her. Wie die Tempel und Paläste der altorientalischen Völker ist die Moschee nicht eine Baueinheit, sondern besteht aus einer Gruppe von Bauten. Die Hauptteile sind der geschlossene Hof mit dem für die religiösen Waschungen bestimmten Brunnen (vielleicht durch das Atrium der altchristlichen Basilika angeregt) und die Gebethalle. Der Hof ist meistens so groß, daß die andern Gebäude nur wie seine Umrahmung erscheinen, aber es kommen auch Beispiele vor, in denen er stark zusammengeschrumpft ist und die Moschee mehr das Ansehen eines einheitlichen Bauwerkes erhält. Die Hallen haben im Innern meist viele Säulen in geraden, sich rechtwinklig schneidenden Reihen, namentlich die Gebethalle ist durch Säulenreihen in viele Schiffe geteilt, aber nicht wie beim ägyptischen Tempel ist durch die Auszeichnung eines Schiffes durch hohe Säulen von größerer Stärke eine bestimmte Richtung der Gebethalle betont. Dem entspricht, daß für die Richtung des Gebäudes die Gebetnische (Kibla oder Mihrab), die immer nach Mekka gewendet sein muß, nicht bestimmend ist, ebensowenig sind die Kanzel, das Grab des Gründers und der Eingang an einer architektonisch gegebenen Stelle, sondern ganz beliebig angelegt. Die hohen und schlanken Türme, Minarets, sind nichts als ummauerte Treppen zu einer obern Galerie, von welcher die Gebetstunden ausgerufen werden. Auch die sehr beliebten Kuppeln, meist von geringem Umfang, werden selten regelmäßig über dem Gebäude angeordnet, sondern da aufgesetzt, wo sie einen innern Punkt besonders auszeichnen sollen. Die Spitzbögen, Hufeisen- und Kielbögen, von der persischen Kunst entlehnt, haben keine konstruktive Bedeutung und tragen nur geringe Lasten; sie verdanken ihre ausgiebige Benutzung nur der Freude an bewegteren, reicheren Linien, welche die Phantasie beschäftigen. Wie sehr diesen Völkern der Sinn für das Konstruktive mangelte, beweisen die tropfsteinartigen Bildungen, welche die Vermittelung von der senkrechten Wand zur flachen Decke, oder die in den Zwickeln den Übergang zur Kuppel bilden. Es sind kleine, wie bei den Bienenwaben aneinander gereihte, allmählich ansteigende Zellen. Wie die mohammedanische Religion Elemente der jüdischen und christlichen Religion aufgenommen hat, so hat auch die Architektur des Islam Bauelemente andrer Völker, der Altorientalischen, des Griechisch-Römischen, des Byzantinischen, des Persischen verwertet, aber doch eine ganz eigenartige und charakteristische, wenn auch in ihrer Komposition unbestimmte Bauweise geschaffen. Ihren Hauptreiz macht der bunte Wechsel von Licht und Schatten, die malerische Vielheit aus, und so war denn auch zum Schmuck der Bauten die Malerei berufen. Mit verschwenderischer Fülle ergoß sie sich über alle Teile, verhüllte deren dürftige architektonische Gestaltung und verlieh ihnen einen farbenprächtigen Glanz und Schimmer, so daß die Flächen wie ausgespannte Teppiche erscheinen. Da der Islam die Darstellung des Menschen verbietet, hat sich die Malerei allein nach der dekorativen Seite entwickelt. Ausnahmen sind auf stellenweisen fremden Einfluß zurückzuführen. Eine eigentliche Plastik gab es kaum, und auch die dekorative Malerei hat kein plastisches Element. Ihr Wesen sind die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken eine klassische Bedeutung erlangt haben. „Geometrische Figuren liegen ihnen zu Grunde. Dieselben werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt, es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den andern untergeordnet. Die Umrisse derselben öffnen sich vielmehr gegen einander, eine Figur geht in die andre über, die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im Auge behält, stets weiter gewiesen und von einem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten gefangen genommen wird. Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindrucks tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem vorherrschenden Ton, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht,

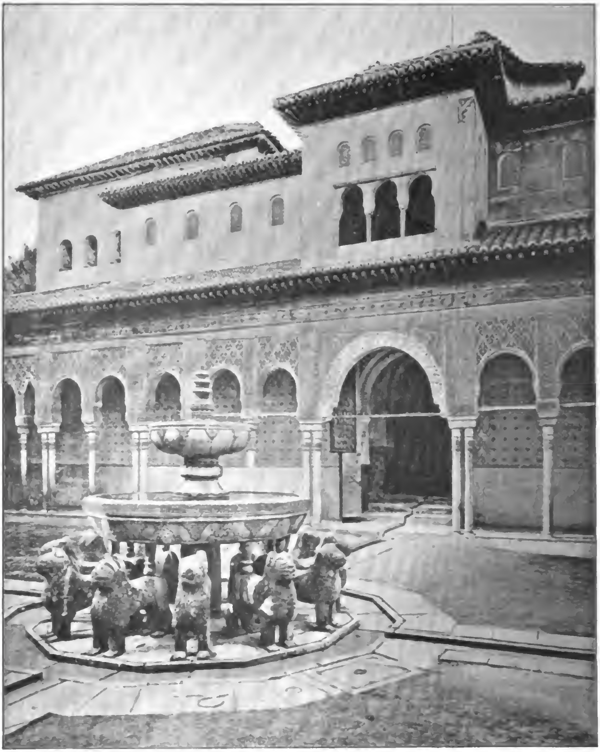


Abb. 304. Löwenhof in der Alhambra bei Granada. Nach Originalphotographie.

auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinander fließen, eine Figur mit der andern sich verschlingt, so ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen harmonischen Ganzen. Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Nicht nur, daß das lineare Ornament die mannigfachsten Verbindungen eingeht, es wird auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmuck herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerk, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja noch glänzendere Erfolge

erzielt als in der Architektur" (Springer). Wie alle orientalischen Völker waren auch die Araber in allen Zweigen des **Kunsthandwerks** außerordentlich geschickt und entwickelten darin den feinsten Geschmack. Das einzige Element, welches auf die europäischen Völker stellenweise einen Einfluß gehabt hat, ist die Arabeske, wie schon bei einigen Fällen der romanischen Epoche auf die Stilisierung, und immer sind die Vermittler Erzeugnisse der Kleinkunst gewesen.

In Europa hat der Islam außer im modernen Türkenreich nur an zwei Punkten eine Zeitlang festen Fuß gefaßt, auf **Sicilien** und in **Spanien**. Auf Sicilien sind keine Reste von Kunstwerken erhalten, und wir können dort nur ihre Nachwirkung in der normannischen Epoche verfolgen, wozu wir später Gelegenheit haben werden. Dagegen bestehen in Spanien noch mehrere Bauten: das schöne **Minaret** der Hauptmoschee und der **Alcazar** (Palast) in Sevilla, beide ursprünglich aus dem 12. Jahrhundert mit spätern Zusätzen, sowie die beiden Hauptwerke, die **Moschee von Cordova** (zuerst erbaut und erweitert 785—1000) und die **Alhambra** bei Granada (14. Jahrhundert). Die große Gebethalle der Moschee von Cordova wird von siebzehn Säulenreihen durchzogen, zu denen römische Denkmäler das Material geliefert haben. Über den Säulen stehen senkrechte Pfeiler, welche dicht über den Säulenkapitälen und oben durch zwei übereinander befindliche Bögen verbunden sind, und auf denen die gerade Decke ruht. In keinem andern Werk aber hat sich die arabische Eigenart in so erschöpfender und treffender, zugleich so schöner und edler Weise ausgesprochen wie in dem späten Zierbau der Alhambra. Sie ist eine Erweiterung und Übersetzung des Fürstenzeltes in leichtes Mauerwerk, Holz und Stuck. Ein entzückender Wechsel arkadenumzogener Höfe und prächtig geschmückter Hallen ist geschaffen (berühmt sind der Löwenhof, benannt nach dem von Löwen getragenen Springbrunnen in der Mitte [Abb. 304], der Myrtenhof und die Abencerragenhalle). In köstlichem Reichtum ist über alle Wände und Decken die graziöseste, farbenbunteste Dekoration ausgebreitet, so daß sie wie die beweglichen Teppichvorhänge eines Zeltes erscheinen. Die schlanken Säulchen sind wie die Zeltstangen, die Rundbögen über ihnen tragen nichts, sondern sind nur der untere Ausschnitt eines in Stuck nachgeahmten, zuweilen durchbrochenen Vorhangs, an dem auch die Franzen nicht fehlen. In der Alhambra hat das südländische Wohnhaus einen ebenso glücklichen Ausdruck gefunden wie in den Häusern Pompejis, nur erhoben zum Königspalast und voll des phantastischen Märchenzaubers arabischer Poesie. Es ist die rechte Stätte für die ritterliche Romantik der Araber mit Gesang und Lautenspiel, mit üppigem Tanz und heißem Liebesgenuß. Wie weit sind hier die Araber entfernt von dem fanatischen Glaubenseifer und dem unwiderstehlichen Thatendrang, der sie ihr siegreiches Schwert durch die halbe Welt tragen ließ! Für jenes haben sie nicht den richtigen Ausdruck in der Kunst gefunden, die Alhambra dagegen ist nicht nur die köstlichste Stätte für üppigen Lebensgenuß, sondern auch wie die irdische Verwirklichung des Traumes vom Paradiese, wie es sich der Mohammedaner vorstellt. Aus dem tiefinnersten Wesen und Empfinden sind dieser Bau und die Dekorationsweise der Arabeske geboren, daher lebt die Kunstform der Alhambra im Bewußtsein der Menschen nach, und wir denken noch heute zuerst an diesen Palast, wenn von arabischen Bauten die Rede ist, daher hat die Arabeske den ornamentalen Stil andrer Völker zuweilen beeinflußt und wird noch heute gebraucht. Im übrigen aber ist die geschilderte Kunst auf die Bekenner des Islam beschränkt geblieben, wie sie aus der Eigenart dieser Religion entstanden war.

3. Italische Kunst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends.

Während im Osten die Treibhauspflanze des byzantinischen Reiches ihr künstliches Leben fristete, wurde Italien in gewaltigem Gärungsprozeß bis in seine innersten Tiefen durchwühlt. Zwei Jahrhunderte lastete die Herrschaft der Langobarden auf dem Lande, und wenn sie den lateinischen Volksgeist und die antiken Elemente auch nicht gänzlich zu erdrücken vermochte, und das lateinische

Volkstum die Langobarden nach dem Fall ihrer Macht schließlich vollständig verschlang, so hat ihre Herrschaft doch der antiken Kultur den Todesstoß gegeben, und es trat eine gänzliche Verrohung an ihre Stelle.

Rom stand noch bis in das 8. Jahrhundert dem Namen nach unter dem oströmischen Kaiser, aber dieser übte kaum noch eine wirkliche Macht über die Stadt aus. Vielmehr trat als Haupt der aristokratisch verwalteten Kommune der Papst auf, unterlag aber oft den städtischen Faktionen, die ihn beständig bekämpften. Außerdem rings von den arianischen Barbaren eingeschlossen, war die Stadt keiner Entwickelung fähig, sondern versank immer tiefer in Barbarei. Der Basilikenbau wurde hier, wie in ganz Italien, in kümmerlicher Weise bis zu Ende des ersten Jahrtausends und darüber hinaus fortgesetzt, ohne neue Gedanken, wenn man von der wenig bedeutenden Ausnahme von Sta. Prassede (vgl. S. 357) absieht. „Unter den Schwertern der Langobarden“ hat, wie eine Inschrift besagt, Papst Pelagius II. (578—590) die Basilika von San Lorenzo fuori le Mura errichtet. Das schlecht erhaltene und durch Malerei ergänzte Mosaik am ehemaligen Triumphbogen zeigt, daß der Apsisschmuck von S. S. Cosma e Damiano der letzte von bedeutender Wirkung in Rom bleiben sollte. Christus sitzt hier auf der Weltkugel wie in der Apsis von San Vitale zu Ravenna, aber das Kreuz in seiner Hand statt der Prophetenrolle erinnert an sein Martyrium und legt Zeugnis ab von der veränderten Sinnesweise, ebenso wie die asketisch verkümmerten Typen. Diese noch starrer und grämlicher geworden zeigen einige Malereien des 7. Jahrhunderts in den Katakomben von San Ponziano und ein Christusbild aus dem 8. Jahrhundert in San Calisto. Zur Zeit des Mosaiks von San Lorenzo war die Verehrung der Heiligen noch nicht so weit vorgeschritten, daß sie unmittelbar neben den Heiland treten durften, sondern sie werden noch, wie in der Apsis von S. S. Cosma e Damiano durch Petrus und Paulus eingeführt. In der Apsis von San Vitale sind die Vermittler lang bekleidete Engel. Mit dem 7. Jahrhundert dagegen ist die Heiligenverehrung so weit ausgebildet, daß eine Heilige den Mittelpunkt der Apsis einnehmen kann, Agnes in Sant' Agnese (626—638). Gleichzeitig war das geistliche Ansehen der Päpste so gestiegen, daß neben die Heiligen in gleicher Größe die beiden Päpste Symmachus und Honorius als Stifter gestellt werden konnten. Der Mangel an künstlerischer Bedeutung soll durch prächtige Kostüme verdeckt werden, worin wohl auch eine Anlehnung an byzantinische Kunst zu erkennen ist. Das gleiche läßt sich von einer Wandmalerei desselben Jahrhunderts im rechten Seitenschiffe der Unterkirche von San Clemente sagen, wo in einer Nische eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen in reichem Perlenschmuck dargestellt ist, und von einer Madonna zwischen Urbanus und Johannes in einem Raum unter Sant' Urbano alla Caffarella. Im allgemeinen aber wurde die Kunst bald viel zu roh, um überhaupt noch das Bedürfnis nach Anlehnung an irgend ein Vorbild zu empfinden. Ein ganz besonderes Zeichen der Heiligenverehrung enthält das Oratorium von San Venanzio beim Lateran (zwischen 640 und 649). Dort sind am Triumphbogen und in der Apsis 14 meist wenig bedeutende Heilige angebracht. Gleichen Schritt damit hält die größere Verehrung der Maria, sie steht in der Mitte der Apsis unter dem Brustbild Christi als Orantin. Mit dem 8. Jahrhundert breitete die geistliche Macht der Päpste sich in immer weiterem Fluge über Italien aus, da die Langobarden sich allmählich zur katholischen Kirche bekehrten, und als die fränkischen Könige nach der Mitte des Jahrhunderts die politische Macht der Langobarden brachen und vernichteten, da waren sie vom Papst herbeigerufen, dieser war mit ihnen im Bunde und erhielt weltlichen Besitz: das war der erste Schritt zur spätern Erlangung der geistlichen Weltmacht. Diese großen Ereignisse haben ihre Spuren auch in der Kunst hinterlassen. Die Mosaiken, mit welchen Papst Leo III. den großen Speisesaal des Lateran schmücken ließ, sind allerdings nicht erhalten, aber im Jahre 1743 ist nach einer erhaltenen Zeichnung eine Kopie der Apsis gefertigt worden, die neben der Scala santa steht. Am Tribunenbogen thront links der Heiland, welcher dem Papst und dem Kaiser Konstantin geistliche und weltliche Macht verleiht, rechts Petrus, welcher dem Papst Leo und Karl dem Großen Stola und Fahne als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht übergibt. Es war der stolze Augenblick, in welchem sich das Papsttum neben das Kaisertum stellen durfte, und in dem der Grundsatz ausgesprochen wurde, daß die Welt unter diese beiden Gewalten geteilt war. In der Darstellung der Apsisnische, in welcher Christus seine Apostel in alle Welt entsendet, um

das Evangelium zu verkünden, haben wir wohl eine Anspielung auf Karls Kreuzzüge gegen die heidnischen Germanen zu erblicken. Derselbe Papst ließ am Tribunenbogen von S. S. Nereo ed Achilleo die Verklärung Christi darstellen, welche in symbolischer Weise schon in Sant' Apollinare in Classe aufgetreten war, hier aber wirklich vorgeführt wurde. Da sich nach langer Zeit jetzt zuerst wieder große geschichtliche Ereignisse vollzogen, schien das irdische Leben wieder mehr Wert zu bekommen, daher wünschte man auch in der Kirche statt der üblichen himmlischen Scenen etwas Irdisches zu sehen und wählte sehr geschickt die Transfiguration aus, in welcher das Transcendentale, das man doch nicht ganz aufzugeben wagte, in enger Verbindung mit dem Irdischen erscheint. In der



Abb. 305. Madonna mit zwei weiblichen (?) Heiligen. Wandmalerei in der Grotte des heiligen Sylvester im Sacro Speco zu Subiaco. Nach Originalphotographie.

Form aber wurde die Kunst nicht erhoben, denn dazu war sie schon vorher zu unfähig gewesen. Auch war der Glanz des Papsttums an der Seite eines mächtigen kirchlich gesinnten Kaisers nur kurz, wenn die Päpste auch unter den Karolingern ihre Macht noch zuweilen sogar über den Kaiser geltend machen konnten. Sehr bald aber wurde Italien von den wüstesten Kämpfen um die einheimische Königskrone durchtobt, und die Päpste wurden die Geschöpfe der jeweiligen Gewalthaber, dann im 10. Jahrhundert die Kreaturen zweier buhlerischer und verbrecherischer Weiber, Theodora und ihrer Tochter Maria. Erst seit 962 fühlte Italien wieder die Faust eines gewaltigen Herrschers; die große Gestalt Ottos I. tritt auf, er zwang das wilde Chaos entfesselter Roheit nieder und führte eine neue Ordnung herauf. Die Päpste blieben vorerst unselbständig, nur daß sie jetzt von den deutschen Kaisern und in der ersten Zeit, wenn diese fern waren

oder ihre Macht versagte, von dem römischen Pöbel abhängig waren. In diesen stürmischen Jahrhunderten verfiel die Kunst gänzlich und sank zu völliger Ideenarmut und Formenroheit herab. Die unter Papst Paschalis (817—824) gearbeiteten Mosaiken von Sta. Prassede und Sta. Cecilia reproduzieren die von S. S. Cosma e Damiano, die als bewundertes Vorbild erschienen, in unfähiger Weise; an dem Triumphbogen von Sta. Prassede erscheint eine höchst sonderbare, nüchtern realistisch erfundene Darstellung des himmlischen Jerusalem als eines von Engeln bewachten Mauerringes; in dem Gewölbe der kleinen Capella San Zeno bei derselben Kirche wird das Gewölbequadrat des Chorraumes von San Vitale in Ravenna nachgeahmt mit seinen diagonal gestellten Engeln, welche mit erhobenen Armen hier das Brustbild Christi halten, während sonst möglichst viele Heilige in Brustbildern angebracht sind. Derselbe Papst hat auch Sta. Maria in Domnica oder della Navicella gebaut und mit Mosaiken versehen, und Gregor IV. (827—844) hat für die Mosaiken von San Marco abermals bei S. S. Cosma e Damiano eine Anleihe gemacht. Die Figuren sind nur noch rohe Umrißzeichnungen von dicken schwarzen Linien und unharmonischer Farbenfüllung, ihre Schwäche soll durch reiches Blatt- und Blumenornament, das die Bildflächen umfaßt und nicht ganz ohne Verdienst ist, verdeckt werden. Byzantinischer Einfluß ist nirgends, außer vielleicht in diesen Blumengewinden zu bemerken, sondern es ist eine durchaus einheimische Roheit, die sich aus der gedankenlosen Fortsetzung der altchristlichen Kunst entwickelt hat. — Auch die wenigen Wandmalereien des 9. Jahrhunderts sind ein Zeugnis von roher Stillosigkeit: eine vielfigurige Kreuzigung in den Räumen unter San Giovanni e Paolo, eine Himmelfahrt der Maria in der Unterkirche von San Clemente mit übertrieben heftigen Bewegungen. Zuweilen wird ein kraftloser Versuch gemacht, sich an byzantinische Vorbilder anzulehnen, rein äußerlich in einer Madonna mit zwei weiblichen (?) Heiligen in der Grotte des heiligen Sylvester im Sacro Speco zu Subiaco; die Mutter hält nach byzantinischem Muster das Kind in einer Mandorla vor sich, während die Formen die ganze einheimische Roheit und Stillosigkeit zeigen (Abb. 305). Andre versuchen auch die byzantinische Form nachzuahmen, z. B. einige Überreste von Heiligenfiguren in den Räumen unter San Martino ai Monti zu Rom, die mit Perlenschmuck überladen sind, die Scenen aus dem Leben Christi in der Krypta von Sant' Ansano in Spoleto und die Enthauptung der beiden Titularheiligen im unterirdischen Oratorium von San Giovanni e Paolo ebenda. Auch in den Kirchen tritt seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Malerei an Stelle der technisch schwierigen und kostspieligen Mosaiken, und die Mosaikkunst wird für mehr als zwei Jahrhunderte gänzlich unterbrochen. Solche Malereien sind eine Glorie Christi mit vielen Engeln am Tribunenbogen von Santa Maria in Cosmedin zu Rom und andre Malereien ebenda, welche unter der Tünche zum Vorschein kommen, nun die Kirche ihres Barockgewandes entkleidet wird, ferner ein Bildercyklus in Sant' Elia bei Nepi (wohl 10. Jahrhundert) und ein andrer in Sant' Urbano alla Caffarella bei Rom (wohl um das Jahr 1000 entstanden). In Sant' Elia sind Querhaus und Apsis mit Malereien der Brüder Johannes und Stephanus und ihres Neffen Nikolaus, die sich inschriftlich als Römer bezeichnen, versehen. Das apokalyptische Element, welches früher den Triumphbogen auszeichnete, hat sich hier über das ganze Querhaus verbreitet, außer den vierundzwanzig Ältesten am Tribunenbogen sind zwölf Scenen aus der Apokalypse an den Schmalwänden dargestellt, ferner an der Obermauer des Querhauses eine Prozession von Märtyrern wie in Sant' Apollinare nuovo in Ravenna. Die Apsis hat wieder einmal eine Anleihe bei S. S. Cosma e Damiano gemacht, enthält aber in einer untern Zone auch Erzengel und Jungfrauen mit Kronen in den Händen, außerdem Sprüche aus der Apokalypse, welche die Maler glaubten zu Hilfe rufen zu müssen, weil sie ihren Gestalten allein mit Recht nur eine geringe Wirkung zutrauten. Ebenso wie in den Gegenständen war diese Kunst auch in der Form anlehnungsbedürftig, konnte sich aber für kein Vorbild entscheiden und ahmte teils altchristliche Werke, teils byzantinische Figuren unfähig nach, sie interessiert allein durch die Thatsache, daß hier der Apokalypse das ganze Querhaus gewidmet ist.

In Oberitalien hat sich, wahrscheinlich anknüpfend an die Mosaikkunst Ravennas, eine etwas bessere Tradition erhalten. Wie Verona außer Rom die größten antiken Denkmäler bewahrt, so besitzt es auch einige Spuren Rom verwandter Kunstübung aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends. Von einigen aus der Felsgrotte von S. S. Nazzaro e Celso stammenden Wandmalereien, jetzt im Museum, sind die Taufe Christi, ein schöner Erzengel



Abb. 306. Ciborium vom Altar des heiligen Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Originalphotographie.

Michael und ein thronender Christus (später aufgemalt) wohl noch aus dem 7. Jahrhundert. Das verhältnismäßig gute Apsismosaik von Sant' Ambrogio in Mailand stammt aus dem 9. Jahrhundert.

Zu der gleichen Zeit, in welcher Mosaik und Wandmalerei, deren Ausübung hauptsächlich an die alte Kulturstätte Rom geknüpft war, bis zur gänzlichen Rohheit entarteten, erstand in der Plastik im Norden des Landes ein ganz eigenartiger neuer Dekorationsstil und zwar unter Einfluß eines jungen frischen Volkes. Die Langobarden besaßen, wie uns Funde in Friaul, bei Brescia, Perugia und

anderwärts lehren, dieselbe Ornamentik zur Schmückung ihrer Gerätschaften, wie die übrigen nordischen Völker jener Zeit (vergl. S. 397 f). Während des ersten Jahrhunderts ihrer italischen Herrschaft schlossen sie sich hermetisch gegen die römische Kultur ab und behielten jedenfalls ausschließlich die mitgebrachte Kunstfertigkeit bei. Was von einer langobardischen Kunstblüte unter der Königin Theudelinde erzählt wird, ist eitel Fabel. Das Tympanon des Domes von Monza und die berühmte silbervergoldete Henne mit den sieben Küchlein, welche angeblich die Königin und ihre Provinzen versinnbildlichen soll, sind erst Werke aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die von der Königin herrührenden Prachtstücke des Domschatzes sind nicht anders als die gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten mit Zellenglasverzierung bei den Germanen nördlich der Alpen. Die untergegangenen Malereien, welche die Königin in ihrem Palast ausführen ließ, waren vielleicht Arbeiten lateinischer oder byzantinischer Künstler. Erst im zweiten Jahrhundert ihrer Herrschaft fingen die Langobarden an, sich den unterworfenen Lateinern zu nähern, sich mit ihnen zu vermischen und Kulturelemente von ihnen anzunehmen.

Nicht früher als gegen Ende ihrer Machtstellung können wir außer den erwähnten nordisch verzierten Gegenständen Werke nachweisen, die von der Hand langobardischer Künstler gemacht worden sind und zwar in Friaul (Taufbrunnen des Bischofs Calisto in San Giovanni zu Cividale etwa von 740, Altar des Königs Ratchis in San Martino 744—749). Zur Reliefdekoration dieser Werke gab das Altchristliche seine Symbole her, das Byzantinische brachte Ornamentmotive bei, nordisch-germanisch aber sind: die Ausführung in flachem Relief, das nur wie eine erhaben auf dem flachen Grund stehengelassene Zeichnung wirkt und an den Ursprung aus Holzornamentik gemahnt, der ganz nach dem Ornamentalen strebende Duktus der Zeichnung und einige Ornamentmotive, namentlich das Flechtornament, das aus umeinander gewundenen und verflochtenen dreisträhnigen Bändern besteht, wie es lehrreicherweise auch in der frühen griechischen Kunst vorkommt. Sucht diese primitive Kunst einmal Figuren altchristlicher Werke nachzuahmen, so kommt nur rohe Unförmlichkeit heraus. Derartige hauptsächlich ornamentale Werke finden sich außer in Friaul im ganzen östlichen Oberitalien; im Kern des langobardischen Reiches dagegen, in der spätern Lombardei, nahm man die Hilfe byzantinischer Künstler in Anspruch. Die geschilderte Kunst ist merkwürdigerweise nicht mit dem Fall der politischen Macht der Langobarden zu Grunde gegangen, sondern hat sich erst danach recht ausgebildet zu einem festen einheitlichen Stil, den ich an andrer Stelle (Die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends. Leipzig 1894.) als plastische Verzierungsweise nach langobardischem Geschmack bezeichnet habe. Es ist das nur so zu erklären, daß einerseits in der auf den Sturz des Langobardenreiches folgenden Völkermischung das langobardische Blut einen starken Zusatz abgab, und daß andererseits die Barbarei dieses Zeitalters daran Gefallen fand. Der zu Beginn des 9. Jahrhunderts fertige Stil, der wie die altnordische Kunst rein ornamental geworden ist, hat aber auch seine eigentümliche Schönheit; das beweist das Ciborium vom Altar des heiligen Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna (806—816) (Abb. 306). Aus dem 9. Jahrhundert stammende Werke mit dieser Art von Ornament treten uns in gewissen Gegenden Italiens und zwar dort, wo Kernpunkte langobardischer Macht bestanden, in Como, im langobardischen Herzogtum Spoleto, im südlichen Etrurien, zahlreich entgegen. Der Stil erlangte solche Bedeutung, daß er sich auch nach Rom verbreitete und dort viele Werke hinterlassen hat. Immer sind sie entweder Bedachungen von Ciborien, Altarbekleidungen, Chorschranken oder Kreuze, Säulen, Pfeiler und Pilaster. Meistens dienen sie nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung: die Ciborien und Chorschranken sind auseinander genommen, in den bessern Fällen zu Kanzeln neu zusammengesetzt oder in einem Neubau der betreffenden Kirche eingemauert. Immer bestehen die Verzierungen aus Flechtwerk oder kräftig gezeichneten Ranken mit altchristlichen Symbolen und erinnern an Holzschnitzerei und an Herstellung mit dem Kerbschnittmesser. In allen Mustern offen-

bart sich ein außerordentlich feines Gefühl für harmonische und organische Dekoration kraftvollen Charakters, eine reiche Phantasie bringt mit wenigen Motiven eine große Mannigfaltigkeit hervor. So besteht die merkwürdige Thatsache, daß in demselben Jahrhundert, in welchem im Norden der große Kaiser Karl die Renaissance des Altertums heraufführte, die Plastik Italiens erfüllt war von germanischem Geiste. Als nach der Pause, welche die Kunstübung im 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts in Italien machte, der romanische Stil begann, da treten uns zuerst wieder die Ornamentmotive nach langobardischem Geschmack entgegen und gehen allmählich in die neue Dekorationsform über.

4. Die altnordische Kunst und das karolingische Zeitalter.

Das weitaus fruchtbarste geschichtliche Moment in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ist der Eintritt der germanischen Völker in die

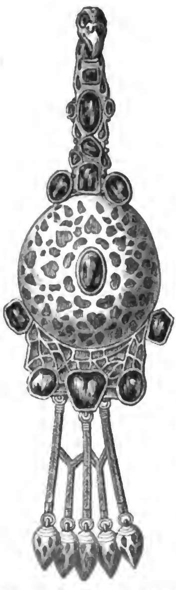


Abb. 307. Gewandnadeln (fibulae), Zierscheibe (phalera), Riemenbeschlag und Tierbildchen aus verschiedenen deutschen Gräbern.

Kultur und zwar nicht der Stämme, welche vergeblich auf dem alten Kulturboden Italiens festen Fuß zu fassen suchten, sondern der Völker nördlich der Alpen. Wohl hatten die Römer ihre Kultur und Gegenstände ihrer Kunst in die nordischen Provinzen Gallien und Germanien getragen, aber diese waren wie sie selbst dort Fremdlinge geblieben; nur sehr selten suchten die Landeseingeborenen römische Kunsterzeugnisse nachzuahmen, nur technisch haben sie von den Eroberern gelernt. Bis zu ihrer Berührung mit den Römern kannten die nordischen Völker nur ein Linien- und Punktornament geometrischen Charakters, welches allen indogermanischen Völkern auf der frühesten Stufe gemeinsam gewesen zu

sein scheint, und von dem wir eine höher entwickelte Art schon bei den Griechen nach der dorischen Wanderung kennen gelernt haben. Das Beispiel der römischen Kultur hatte die merkwürdige und für die Germanen sehr ehrenvolle Folge, daß sie dadurch zur Schaffung einer neuen selbständigen Verzierungsform angeregt wurden; es entwickelte sich die Tierornamentik.

Zuerst wurden die Endigungen der Geräte in Form von Tier- oder speciell Vogelköpfen gebildet. Dabei wurden die Tierformen nur ganz im allgemeinen angedeutet, ohne daß es zur Darstellung einer bestimmten Tierart kommt. Während der Zeit der Völkerwanderung, in welcher die Germanen ihre volle Kraft entfalten, gelangt auch in der Ornamentik an Schmuck und Gerätschaften das Germanische zur alleinigen Herrschaft (Abb. 307). Nicht ganze Tiere werden angebracht, sondern ihre Gliedmaßen und einzelnen Teile sind auseinander gerissen, manche Teile werden ganz weggelassen. Außerdem entwickelt sich reiches Band- und Flechtwerk. Die Kunst drängt also mit aller Macht zum rein Ornamentalen hin, welches Streben wir schon bei den Langobarden als germanische Eigenart kennen gelernt haben. Die Teile der Tiere sind linear-ornamental so völlig umgestaltet, daß sie zum Teil nur für das geübte Auge des Forschers als solche zu erkennen sind. In dieser Ornamentik kommen nicht, wie früher angegeben wurde, Drachenfiguren vor, und die Schlange spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Grundelemente sind vierfüßige Tiere und Vögel. Es ist ein eigentümliches Linien- und Formenspiel, man glaubt etwas Bestimmtes zu erkennen, und findet es doch nicht vollständig heraus. Es ist ein beständiger Kampf von Formen, die sich gegenseitig nicht zur Geltung kommen lassen, die Ornamentik hat etwas phantastisch Nebelhaftes, wie die germanische Göttersage, die von der klaren Bestimmtheit der griechischen weit entfernt ist. Diese Tierfiguren sollen auch gar nicht bestimmten Vorstellungen Ausdruck geben. „Sie sind reine Ornamentmotive, deren einzige Bestimmung ist, das Auge zu erfreuen. Was der Punkt und der Strich in der Steinzeit waren, die gebogene Linie in der Bronzezeit, das Akanthusblatt in der griechischen Kunst, das gotische Blattwerk im späten Mittelalter, das waren die auseinander gerissenen Tierfiguren im Kunststil der Völkerwanderungszeit: Ornamentmotive und nichts weiter“ (Sophus Müller). Es sind nur Metallarbeiten in Bronze und Gold erhalten, namentlich Fibeln (Gewandnadeln), Riemenbeschläge, Gürtelschnallen u. s. w., aber die Formen beweisen deutlich, daß die Ornamentik aus der Holzschnitzerei hervorgegangen ist. Finden sich doch auch Beispiele, welche rein geometrische Kerbschnittornamente enthalten, die an den Holzvorlagen mit demselben Instrument ausgeführt wurden, welches unsre modernen Damen bei ihren Kerbschnittarbeiten gebrauchen; es lebt darin also eine uralte germanische Verzierungsweise wieder auf. Diese Arbeiten haben den Vorteil, daß bei ausschließlicher Anwendung des Kerbschnittmessers stilgerechte Formen herauskommen müssen, da sie durch das Instrument gegeben sind. Die Tierornamentik ist als eine Weiterbildung anzusehen, die eintrat, als man der rein geometrischen Formen überdrüssig wurde, der Phantasie Anregung geben wollte und das Kerbschnittmesser mit andern Instrumenten vertauschte. Manche Formen, wie die einfacheren geflochtenen oder vielmehr nur umeinander gewundenen Bänder sind durch Metalltechnik, Auflöten, hinzugekommen. Diese Ornamentik ist bei allen germanischen Völkern im ganzen Gebiet nördlich der Alpen im wesentlichen gleich und war noch in den Zeiten des Merowingerreiches in voller Übung. Ein spätes Beispiel ist der kupferne, ursprünglich vergoldete


Abb. 308. Vogelförmiges Schmuckstück aus dem Goldfunde zu Petrossa. Museum zu Bukarest.

Kelch im oberösterreichischen Stift Kremsmünster, welcher von dem unglücklichen Bayernfürsten Tassilo herstammt, und an welchem auch schon figürliche Zeichnungen auftreten. Wie der Stifter dieses Kelches durch Karl den Großen seiner Herrschaft beraubt wurde, so ist die nordische Ornamentik in der karolingischen Kunst untergegangen.

Andre Funde beweisen, daß die Germanen im Besitz einer hoch ausgebildeten Goldschmiedetechnik in Verbindung mit Verroterie cloisonnée (Zellenglasverzierung) waren. Diese ersetzte das Zellenemail, indem nicht die im Feuer geschmolzene pulverisierte Emailmasse in die Metallzellen des Untergrundes eingegossen, sondern gefärbte Glasstückchen auf kaltem Wege in die Zellen eingesetzt und mechanisch befestigt wurden. Solche oft sehr schöne Werke sind auf dem ganzen Zuge der germanischen Völkerwanderung gefunden worden, in Petrossa in Rumänien, mutmaßlich aus dem Schatz des Ostgotenkönigs Athanarich (Abb. 308) im Grabe des Königs Childerich (5. Jahrhundert) bei Tournay und in Spanien zu Fuente da Guarazzar bei Toledo (Votivkronen westgotischer Könige aus dem 7. Jahrhundert).

Anders wie bei den germanischen Völkern ist die Ornamentik bei dem keltischen Volk der Iren. Schon seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts hatte das Christentum in Irland Eingang gefunden, und sehr bald entstanden hier gelehrte Klöster. Die irischen Mönche waren sehr wanderlustig und trugen ihre Zucht, ihre Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit auch nach Schottland, England und dem Festlande hinüber. Seit dem 7. Jahrhundert begegnen wir bei ihnen verzierten Handschriften.

Im Gegensatz zu den byzantinischen Handschriften, in welchen sich besondere Bilder befinden und geschmückte Initialen erst später auftreten, ist der ganze Schmuck ornamental kalligraphisch. Das Grundmotiv, verschlungenes Bandwerk, Geriemsel, wie man es genannt hat, in rein linearer Darstellung erinnert an die Technik des Flechtens, Webens und Stickens. Diesem linearen Princip müssen sich auch die Tier- und sogar die Menschenkörper fügen. Sie werden in kalligraphische Schnörkel aufgelöst, in denen die ursprüngliche Gestalt kaum noch zu erkennen ist, nicht nur einzelne Figuren, sondern ganze Scenen, Maria mit Engeln, die Kreuzigung u. s. w.; die Färbung der einzelnen Teile entspricht nicht im mindesten der Natur. Freilich war es so nicht gleich zu Anfang, als der Gedanke zu figürlicher Darstellung den Iren von außen herzukam. Das beweist z. B. das Book of Kells im Trinity College zu Dublin aus dem 7. Jahrhundert, in welchem ein unglücklicher Versuch gemacht wird die menschliche Figur wirklich darzustellen, ohne daß die an Schnörkel gewöhnte Hand dabei zu einem annehmbaren Resultat gelangte. Erst im 8. und 9. Jahrhundert erhielt der Stil auch in dieser Beziehung seine volle Ausbildung, es ist das nicht, wie wohl ausgesprochen, eine Entartung, sondern ein Vorschreiten zu harmonischer Konsequenz. Beispiele davon enthalten Codices in England, in Würzburg und St. Gallen, wo Pflanzstätten irischer Malerei entstanden. Die Kunst ist nicht kindlich oder unfähig, sondern sie weiß ganz genau, was sie will, sie folgt den Bedingungen der Flächendekoration mit feinstem Stilgefühl. Die einzelnen Teile einer zusammenhängenden Dekoration, die oft eine ganze Seite einnimmt, sind vorzüglich untereinander abgewogen, und es kommen Muster von entzückender Anmut und liebenswürdigster Phantasie vor. Nicht weniger fein ist das Kolorit, das sich an wenige einfache Farben hält und Gold gänzlich vermeidet. Wie jede Kunst, welche rein nationalem Empfinden Ausdruck gibt, gewähren sowohl die nordische Tierornamentik wie die irische Ornamentik volle Befriedigung.

So verschieden die Verzierung fränkischer, westgotischer, burgundischer und langobardischer Handschriften aus vorkarolingischer Zeit von der irischen im allgemeinen ist, so hat doch auch sie vorwiegend kalligraphischen Charakter.

Die Zierbuchstaben sind oft aus Fischen, Vögeln oder Schlangen gebildet und thun den Tierkörpern Gewalt an, ohne schöne Formen herauszubilden. Elemente der klassischen Kunst klingen ganz einzeln an. Doch kommen auch figürliche Darstellungen von äußerster Roheit vor; ihre Verfertiger sind fast ganz unfähig, sich stilistisch an ihre Vorbilder zu halten, sondern benutzen diese fast nur gegenständlich. Das Hauptbeispiel ist ein Evangeliarium aus der Abtei Gellone bei Toulouse (Paris lat. 12048), in welchem eine besonders große Anzahl von Tieren zu Initialen verwendet ist: Pfau, Kranich, Wolf, Taube, Hahn, Schwan, Adler mit einem Lamm in den Klauen oder einer Schlange im Schnabel, Pferd, Fuchs, der sich im Eisen gefangen hat, Bock, Wildschwein, Löwe, Schlange, einmal auch ein Mensch. Die echt germanische Freude am Tierleben blickt hier deutlich hindurch. Angelsächsische Manuskripte halten sich in der Ornamentik eng an die irischen, ahmen aber in den Figuren altchristliche und byzantinische Vorbilder nach. Einige Manuskripte des 7. Jahrhunderts, wie das Evangeliarium in Cambridge, das sich an ein älteres Muster eng anschließt, und der Ashburnham-Pentateuch mit vielen frischen und natürlichen Schilderungen führen zur karolingischen Kunst hinüber. — Was uns von Wandbildern und Mosaiken jener Epoche berichtet wird, sind wir nicht im stande nachzuprüfen.



Abb. 309. Zierbuchstabe aus der karolingischen Bibel in der Klosterbibliothek von San Paolo fuori le Mura. Rom.

Persönlicher Wille eines gewaltigen Herrschers hat die Kunst in neue Bahnen gelenkt, sie höheren Aufgaben entgegengeführt. Die unüberwindliche Neigung zum Ornamentalen trug keinen Keim für eine bedeutende Zukunft in sich, daher mußte durch einen energischen Eingriff Wandel geschaffen werden. Der ungeheure Schatz des klassischen Altertums, der in altchristlicher Zeit bereits auf die Kunst der neuen Epoche vererbt war, sollte auch für die nordischen Völker nicht ungenutzt bleiben. Während im byzantinischen Reiche die alte Tradition sich durch die Jahrhunderte fortschleppte und Italien in rohe Barbarei versunken war, entzündete sich der große Kaiser Karl an den Denkmälern Italiens, die aus der Antike und aus der altchristlichen Zeit sein staunendes Auge dort, besonders zu Rom und Ravenna, noch in Fülle gewahrte. Es muß betont werden, daß die Renaissance, welche Karl ins Leben rief, in der Hauptsache nicht eine Wiederbelebung der Antike, sondern der altchristlichen Kunst war, wie diese und nicht jene in der byzantinischen Kunst unmittelbar nachlebte, und wie es bei einer Kunst, die so großen Wert auf das Inhaltliche legte, natürlich war. Wir haben in den frühern Kapiteln erkannt, wie stark und oft wie schön selbst bis in späte Zeit in der altchristlichen Kunst die Antike bewahrt wurde. Dieser Grundsatz bleibt bestehen, wenn auch viele schmückende Zuthaten selbst gegenständlich und selbst in kirchlichen Werken von der Antike direkt herübergenommen sind. In einigen wenigen Fällen wurde die gleichzeitige byzantinische Kunst, wenn

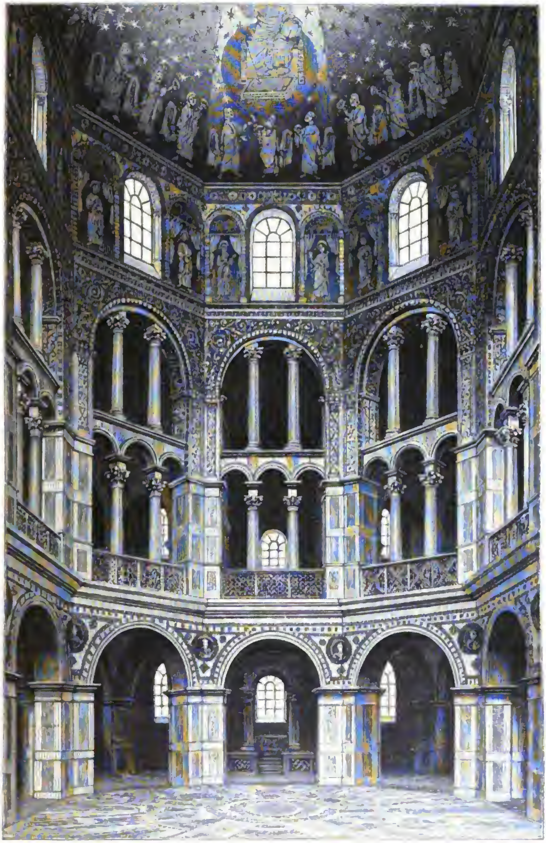


Abb. 310. Inneres von Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen.
Ergänzung der Ausschmückung nach dem Wiederherstellungsentwurf von Hugo Schneider.

auch nur rein äußerlich als Vorbild gebraucht, wie die Einrichtung des kaiserlichen Hofes sich in manchen Stücken an den Hof von Byzanz anschloß, ohne davon im Wesen irgendwie berührt zu werden. In den Umrahmungen der Canonestafeln finden sich auch syrische Elemente. Karl wollte für sich und seine Franken die römische Bildung erwerben, aber der Grundzug sollte rein national-germanisch bleiben, und die überaus kräftige Individualität des jugendfrischen Volkes kam ihm dabei vortrefflich zu Hilfe. Wurde doch auch die Bildung fernher über die Alpen gebracht. Die Art, in welcher die Germanen die fremde Kultur annahmen, ist nicht genug zu bewundern. In keinem Punkte findet sich gedankenlose Nachahmung, sondern alles wurde, soweit es der ungeübte Geist und die ungelenke Hand vermochten, selbständig erfaßt und verarbeitet. Das Lernbedürfnis und die Aufnahmefähigkeit waren außerordentlich, aber wie die karolingische Kunst persönlich durch den Kaiser hervorgerufen war, so blieb sie eine Hofkunst und weitere Kreise des Volkes hatten daran keinen Anteil. Die gleichzeitige Klosterkunst ist, soweit sie nicht in direkter Verbindung mit dem Hof steht, äußerst armselig. Karl ließ in seinem Lande kaiserliche Paläste, Pfalzen, errichten zu Ingelheim, Nymwegen, Aachen, zahlreiche Kirchen ließ er allerorten erstehen. Seine Hauptstadt Aachen wollte er zu einem neuen Rom machen und erbaute dort einen stolzen Palast und eine prächtige Hofkirche. Er umgab sich mit einem Kreise ausgezeichneter Gelehrter und Künstler, Einhart, Alkuin, Angilbert u. a., welche biblische oder antike Beinamen führten. Der Anstoß, welcher von Karl ausging, war so mächtig, daß er unter seinen Nachfolgern in derselben Richtung ohne neue Momente nachwirkte, und die ganze Epoche der Karolinger genug zu thun hatte, das von Karl Neueingeführte zu verarbeiten, so daß sie künstlerisch einheitlich erscheint.

Unter den frühern germanischen Herrschern hatte Karl einen Vorläufer in Theodorich, der ebenfalls seinem Volke die Bildung des Südens zu eigen machen wollte, aber wenig mehr that, als die fremde Kunst in seinen Dienst zu nehmen und daher auch nichts Bleibendes und kaum etwas Neues geschaffen hat. Dennoch waren er und seine Stadt Ravenna für Karl bewundertes Vorbild, er ließ die Reiterstatue Theodorichs über die Alpen schaffen und holte sich in Ravenna seine Inspirationen so gut wie in Rom. Karls Hauptkirchenbau, die Hofkirche zu Aachen, jetzt Münster und durch Anbauten verunstaltet, ist nicht eine Basilika, sondern ein Rundbau, welcher die Ähnlichkeit mit San Vitale zu Ravenna nicht verleugnen kann, wenn die Kirche, für welche als Baumeister Otto von Metz genannt wird, auch eine völlig selbständige Schöpfung ist, und noch andre Vorbilder, z. B. Bauten nach der Art des sogenannten alten Domes zu Brescia gehabt haben muß (Abb. 310). Für diese Kirche und andre Gebäude wurden fertige Werkstücke und plastischer Schmuck über die Alpen gebracht.

Der kuppelüberwölbte Mittelraum ist achteckig und wird durch Fenster unter dem Kuppelansatz erhellt, der Umgang ist sechzehnseitig und hat zwei Geschosse, deren unteres nur etwa halb so hoch ist wie das obere. In den acht Arkaden, mit denen sich das obere nach dem Mittelraum öffnet, stehen je zwei Säulen in doppelter Stellung übereinander, ein Motiv, welches an römischen Bauten, z. B. in den Thermen vorkam. Der Druck der Kuppel wird von schräg ansteigenden Tonnengewölben über den einzelnen Feldern im obern Umgang aufgenommen und auf die Umfassungsmauern übergeleitet. Das untere Stockwerk ist mit Kreuzgewölben und in Überleitung zum Sechzehneck mit dreiseitigen Gewölbekappen gedeckt. An der Ostseite ist ein kleiner rechtwinkliger Altarbau angefügt, und ihm gegenüber eine Vorhalle, welche von zwei runden Treppentürmen flankiert wird. Über der Vorhalle war der Platz des Kaisers. Alle Details und Profilierungen sind sehr

einfach gehalten, denn der ganze Bau war auf Marmorinkrustation und Mosaikschmuck berechnet, der aber, wie es scheint, erst unter Otto III. ausgeführt wurde. Von der kostbaren Ausstattung sind nur noch die Bronzegitter der Emporen erhalten mit ihren Mustern von klassischer Schönheit (Abb. 321). Das Äußere ist wie bei den altchristlichen Bauten nur das einfache schmucklose Resultat des Innern.

Fast wie ein Wunder mußte dieser Bau in dem nordischen Lande wirken, und es ist natürlich, daß er mehrfach nachgeahmt wurde, wie unsre Nachrichten bezeugen. Erhalten ist nur noch die Wiederholung zu Ottmarsheim im Elsaß; das Arkadensystem dreier Seiten ist im Westchor der Nonnenkirche zu Essen (10. Jahrhundert) und die zweigeschossige Säulenstellung in der Westempore der Kirche Sancta Maria im Kapitol zu Köln (11. Jahrhundert) herüber genommen. Aber die Grundlage für die Entwickelung der germanischen Baukunst ist das Münster zu Aachen nicht geworden. Es zeigt sich darin wieder die grundsätzliche Abneigung der Abendländer gegen den Centralbau, und zumal

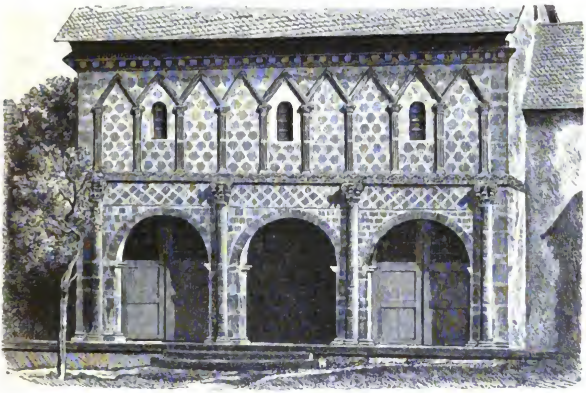


Abb. 311. Die karolingische Halle zu Lorsch.

dem natürlichen Gefühl der Germanen widersprach der gekünstelte Kompromiß zwischen der Centralanlage und dem nach einer Seite gerichteten Gottesdienst. Vielmehr knüpfte die Entwickelung an die Basilika an.

Gleich von Anfang an haben die germanischen Baumeister die Form der Basilika nicht einfach wiederholt, sondern sie gewann in ihrer Hand sofort neues Leben. Die Einzelheiten dieser Veränderung sind uns nicht genau bekannt; wir wissen nur, daß schon in der karolingischen Zeit die Kreuzform und die doppelchörige Anlage, wenn auch architektonisch noch unreif, eingeführt wurden, beides zuerst in den Klöstern, die von jetzt an, neben dem kaiserlichen Hof die einzigen Stätten der Bildung, eine Hauptrolle in der Kultur- und Kunstentwickelung spielen. Der klösterliche Geist nämlich verlangte die Mönche mehr von der Gemeinde zu scheiden, als es in der Basilika möglich war, wo die Geistlichen im Querschiff saßen. Aus diesem Grunde wurde die Apsis weiter hinausgerückt und zum Chor erweitert, der wie die Fortsetzung des Mittelschiffes über das Querhaus hinaus erscheint. Ein Teil des Querhauses, Chor und Apsis wurden erhöht und darunter eine meist mit vielen Säulen ausgestattete Krypta angelegt. Ein zweiter Chor an der Fassadenwand wurde notwendig, wenn die Kirche, wie häufig, zwei Heiligen geweiht war. (Ältestes Beispiel: Centula in der Normandie). Solche Anlagen waren in Deutschland zu Fulda, der alte Dom zu Köln, die Klosterkirche zu Sankt Gallen. Für die Zerstörung dieser

Kirchen entschädigt uns die Erhaltung des auf vier zusammengenähten Pergamenthäuten gezeichneten Planes der gesamten Klosteranlage von Sankt Gallen, welcher dem Abt Gozbert um das Jahr 820 von einem auswärtigen Freunde zugesendet wurde. Genau nach diesem Plan konnte der Bau nicht ausgeführt werden, weil er keine Rücksicht auf die Terraingestaltung nimmt, für uns ist er darum aber um so wichtiger, weil er eine Musteranlage darstellt. Wir erkennen die Kirche mit daranstoßendem Kloster in der Mitte, nach Norden Abtei und Schule, nach Osten Krankenhaus und Noviziat, nach Westen und Süden Ökonomiegebäude, alles auf möglichst engem Raume zusammengedrängt, weil das Ganze auch als Festung mußte verteidigt werden können. Das einzige große und stattliche Gebäude ist die Kirche, für die andern Häuser wurde Holzbau und Strohdach verwendet, woraus sich die vielen Klosterbrände des Mittelalters erklären. Bei kleinen Kirchen hielt man an der Basilika strenger fest, wie die erhaltenen Reste der beiden Stiftungen Einharts zu Steinbach bei Michelstadt im Odenwald und zu Seligenstadt beweisen. Beide sind Pfeilerbasiliken, Michelstadt hat neben der Hauptapsis zwei Nebenapsiden, die Krypta ist merkwürdig kreuzförmig gestaltet, vor der Kirche lag nach altchristlicher Weise ein Atrium.

Von den Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaelskapelle, die Grabkirche des 822 verstorbenen Abtes Egil, erhalten. Sie ist ein (jetzt veränderter) Rundbau mit von acht Säulen getragener Kuppel, rundem, tonnengewölbtem Umgang und runder Krypta, deren Ringgewölbe auf kurzer, kräftiger Säule ruht. Während alle diese Bauten auf altchristliche Werke zurückgreifen, offenbart die kleine, mit zwei Fronten versehene Durchgangshalle zu Lorsch am Odenwald, wahrscheinlich von Ludwig dem Frommen errichtet, ein sehr verständnisvolles Studium der Antike (Abb. 311).


Abb. 312. Zierbuchstabe aus dem „goldnen Ada-Kodex" zu Trier.

Lebhaft wie die Baukunst wurde im karolingischen Zeitalter nur noch die Malerei betrieben, während die Plastik sich hauptsächlich auf Elfenbeinskulpturen beschränkte. Auch in die Pflege dieser Künste teilten sich der kaiserliche Hof und die Klöster. In ihnen ging der Anstoß zur weitern Entwickelung ebenfalls von Karl dem Großen aus. Ein kleines statuarisches Werk jener Zeit ist erhalten in dem Reiterbildnis eines Fürsten mit Schwert und Reichsapfel in der Hand, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris. Es zeigt außerordentlich geschickte Anlehnung an antike Vorbilder, wie wir ein solches in dem Mark Aurel auf dem Kapitol besitzen, ja ein ganz antikes Gefühl in geschlossener harmonischer Komposition und lebendiger Wiedergabe der Persönlichkeit (Abb. 313 u. 314). Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß wir hier den großen Kaiser selbst vor uns sehen, wir erkennen in dem Dargestellten seine wuchtige und markige Energie, sein echt deutsches, kerniges Wesen. Höchst bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit einem andern, nicht weniger bedeutenden deutschen Mann der That, mit Bismarck: die kurze, gedrungene Wucht des Kopfes, die Stirn, hinter der ein unbeugsamer Wille wohnt, das mächtige Auge, die verhältnismäßig kleine Nase (etwas beschädigt), das energische Kinn und der kurze Nacken mit dem Ausdruck unwiderstehlicher Kraft. — Von den ausgedehnten Malereien in den Palästen Karls sind uns Beschreibungen in Prosa und Versen erhalten. Wie einst Justinian ließ auch er, beziehungsweise erst sein Nachfolger Ludwig der Fromme, darin seine Thaten verherrlichen. In der Palastkirche zu Ingelheim waren die Geschichten des Alten und Neuen Testaments einander gegenübergestellt, in der Halle des Schlosses traten die Thaten der christlichen Herrscher, des Konstantin, Theodosius, Karl Martell, Pipin, Karls des Großen in Gegensatz zu den Thaten antiker Helden, des Kyros, Ninus, Phaleris, Romulus und Remus, Hannibal, Alexander. Im Palast zu Aachen waren die spanischen Kriege Karls und die sieben freien Künste gemalt. Sehr bezeichnend ist Karls Stellung zum byzantinischen Bilderstreit. Er faßte seine Ansicht, die er in den sogenannten karolingischen Büchern veröffentlichen ließ, in den schönen Satz zusammen: „Weder zerstören wir die Bilder, noch

beten wir sie an". Alle Monumentalwerke der Malerei sind uns verloren gegangen, nur die mit Miniaturen geschmückten Codices sind in großer Zahl erhalten. Sie führen uns am besten in den Geist des karolingischen Zeitalters ein.

Die Vorbilder für die karolingischen Miniaturen sind in der altchristlichen Kunst zu suchen, aber ebensowenig wie in der Baukunst ist es eine tote Herübernahme, sondern in der Hand der germanischen Künstler gewinnt die Malerei sofort neues Leben. Sie suchen sich zunächst die Form der altchristlichen Kunst anzueignen und sich in ihren Geist hineinzuleben. Besonders nahe kommt den altchristlichen Werken das Evangeliarium Karls des Großen, das sich unter den Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation in der Schatzkammer zu Wien befindet. Die vier Evangelisten bewahren noch die klassische Tradition, wenn sie auch viele Zeichenfehler aufweisen und keinen rechten organischen Zusammenhang mehr haben, aber sie sind groß und edel gedacht; geschmackvoll und harmonisch ist auch die Farbe, die sich zuweilen sogar zur Stimmung erhebt, wie in dem Bilde mit Matthäus (Abb. 313), in welchem das weiße Gewand, der tiefgrüne, unbestimmte landschaftliche Hintergrund, die helle Luft und der goldene Nimbus vortrefflich zusammenwirken und mit der Purpurfarbe des Pergamentblattes in Einklang stehen. Im allgemeinen ist die Zeichnung der karolingischen Kunst nachlässig und sucht die leichte Technik der altchristlichen Zeit nachzuahmen, ohne deren verhältnismäßig noch sicheres Gefühl für richtige Wirkung zu besitzen. Auch das Kolorit schließt sich der einfachen und hellfarbigen altchristlichen Weise an, nur ist es weniger harmonisch. Christus ist meist noch unbärtig, kommt aber auch, zuweilen in derselben Handschrift, bärtig vor. Symbolische Motive sind selten; in einem Evangeliarium zu Paris (lat. nouv. acq. 1203) aus dem Jahre 780, von Godescalc für Karl den Großen geschrieben, wird der Brunnen des Lebens von einem Tempelchen überdacht geschildert, es kommen Tiere, ein Hirsch und Vögel hinzu. Eine ähnliche Darstellung ist in dem Evangeliarium von S. Médard in Soissons (Paris lat. 8850) ebenfalls aus der Zeit Karls des Großen, wo um den Brunnen auch die vier Evangelistensymbole tanzen (!). In demselben Codex gehen von einem Lamm Strahlen auf die vier Evangelistensymbole aus. Von antiken Elementen



Abb. 313. Kleines Erzbildnis Karls des Großen.
Früher im Domschatz zu Metz, später angekauft von der Stadt Paris, im Juni 1871 wiedergefunden unter den Brandtrümmern des Hotel de Ville, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris.



Abb. 314. Seitenansicht des Kopfes des Reiterbildes in Originalgröße.

finden sich namentlich: die Mäanderborde, Gemmen als Verzierung der Canonesumrahmung (Codex aus S. Médard), Bellerophon auf dem Pegasus und die Chimära (beide in der Bibel Karls des Kahlen, Paris lat. 1 und in einem Evangeliarium Kaiser Lothars, Paris lat. 266); in einem D der Bibel Karls des Kahlen sind die zwölf Zeichen des Tierkreises und Apoll und Diana auf ihren Gespannen angebracht, letztere

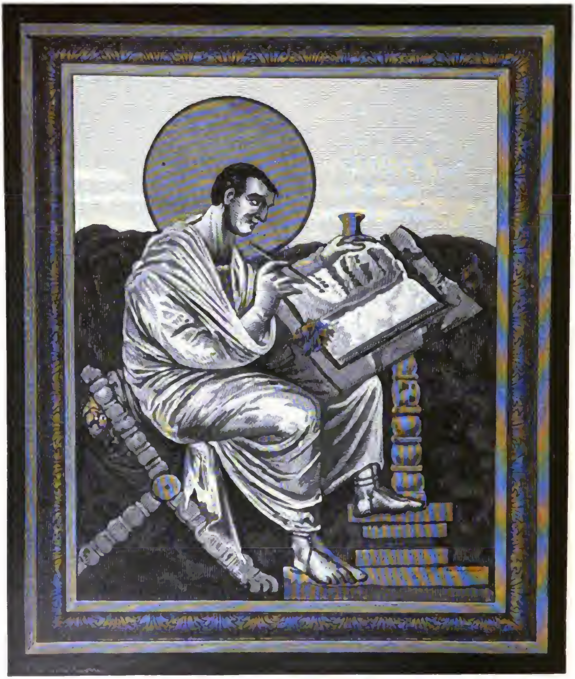


Abb. 315. Evangelist Matthäus aus dem Evangeliarium Karls des Großen. Wien.

erscheinen auch bei der Kreuzigung meistens als Halbfiguren, bei dieser und zu Füßen des thronenden Christus finden sich in der Regel auch die Personifikationen von Wasser und Erde als Greis, der auf einer Urne lehnt, und als Weib mit einem oder zwei Kindern an der Brust. Aber bei diesen Personifikationen, denen sich noch die vier Kardinaltugenden zugesellen, ließ man es im allgemeinen bewenden, denn das natürliche und reale Gefühl der Germanen wehrte sich dagegen. Einzeln haben auch Werke, in denen der specifisch byzantinische Stil schon ziemlich ausgebildet war, zum Vorbild gedient, wie in dem Evangeliarium von S. Médard. Die schöne, rein menschliche Auffassung der altchristlichen Kunst entsprach dem angeborenen germanischen Empfinden, und wie mit Recht gesagt

worden ist, daß das Christentum und die Germanen für einander geschaffen erscheinen, so können wir auch auf die verständnisvolle Herübernahme der altchristlichen Kunst, in der das Christentum seinem evangelischen Gehalt nach so rein verkörpert ist, hinweisen. Weil die Malerei die Scenen nicht äußerlich kopierte, sondern innerlich nachzuempfinden strebte, kam von Anbeginn eine edle, freie Auffassung hinein, die ein schönes Zeugnis des germanischen Geistes ist und das gerade Gegenteil der erstarrenden byzantinischen Kunst bildet, welche immer dieselbe Komposition als geheiligte Norm wiederholte. Wenn wir ausnahmsweise in verschiedenen Codices genau derselben Darstellung begegnen, wie den drei auf die Übersetzung der Vulgata durch den heiligen Hieronymus bezüglichen Scenen in der Bibel Karl des Kahlen zu Paris und der etwa gleichzeitigen Bibel von San Paolo fuori le Mura bei Rom, da können wir ein gemeinsames berühmtes Vorbild annehmen.



Abb. 316. Christus in der Glorie erscheint der Gemeinde der Seligen. Miniaturmalerei in der karolingischen Bibel zu San Paolo fuori le mura bei Rom.

Es ist natürlich, daß die Scenen gleichen Gegenstandes einander ähnlich sind, aber in jeder fühlt man doch immer die Selbständigkeit des Miniators heraus. Ganz besonders frei hat sich der Maler eines für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls des Großen, geschriebenen Evangeliarium aus Metz (Paris lat. 9428) ergangen. Man merkt in den kleinen biblischen Scenen, welche er den Initialen eingefügt hat, die Freude des Malers heraus, daß er sich hier noch freier bewegen durfte, als es in den Textillustrationen erlaubt war. In diesen kleinen Figuren ist die Fähigkeit lebendig und ausdrucksvoll zu erzählen, welche sonst bald größer bald geringer ist, besonders bedeutend. Bei manchen Codices ist der seelische Ausdruck vorzüglich, z. B. in den Canones missae in Paris (lat. 1141), in welchen auf einem Blatt die Engel erschrocken zu der Majestät des thronenden Erlösers aufschauen und auf einem andern die männlichen Seligen ihm zaghaft und scheu nahen, während die Engel und Frauen von hinreißender Liebe erfüllt sind. Die Zahl der biblischen erzählenden Bilder ist nicht so groß wie in der byzantinischen Kunst, sondern die Dar-

stellungen lehnen sich meist, wie die eben angedeuteten, mehr in freier Weise an den Text an, wovon auch Abb. 316 ein Beispiel gibt. Es ist der obere Teil eines Blattes zu Anfang der Bücher der Propheten, auf welchem unten Jesaias dargestellt ist, wie er auf die Jungfrau Maria zeigt und die Prophezeiung ausspricht, daß sie den Messias gebären werde, während der obere Teil die Erfüllung zeigt, Christus in Glorie von der Gemeinde der Seligen verehrt. Oft klingt in solchen Darstellungen ein apokalyptisches Element an. Vielfach nehmen die Bilder rein repräsentativen Charakter an. So ist in der Mitte eines oft wiederholten Blattes der thronende Heiland in einer Mandorla angebracht, darüber Sonne und Mond als Halbfiguren, darunter Wasser und Erde, zur Seite Engel und in den vier Ecken die Evangelisten mit ihren Symbolen, wie es auch die Elfenbeintafel des Tutilo zeigt (vgl. Abb. 320). Es ist eine sogenannte Majestas Domini. Zu Anfang der



Abb. 317. Thronender Kaiser im Codex aureus aus St. Emmeram zu Regensburg. München. Hof- und Staatsbibliothek.

Psalmen ist in der Regel David mit den vier Psalmisten zu sehen. Repräsentativ sind auch die Dedikationsbilder, die noch besonders bemerkenswert dadurch erscheinen, daß hier eine wirkliche Bildnisdarstellung versucht wird. Die Herrscher thronen auf prächtigem Sessel zuweilen unter reichen Baldachinen, zu ihren Seiten stehen Trabanten. Auf dem Bilde des Codex aureus aus St. Emmeram in Regensburg, jetzt in München (Cim. 55), treten noch die Personifikationen der Francia und Gotia und zwei vom Himmel herabkommende Engel dazu (Abb. 317). Der Kaiser wird in naiver Weise durch größere Dimensionen hervorgehoben. Gegenüber der byzantinischen ceremoniellen Steifheit hat der Künstler versucht, den Kaiser durch zufällige Haltung recht lebendig erscheinen zu lassen. Wenn auch die Zeichnung durchaus fehlerhaft ist, so spricht sich darin doch ein frischer Wagemut aus, und wenn die Gesichtszüge auch etwas Typisches haben, so erkennt man in verschiedenen Codices dieselbe Person doch immer wieder. In der Bibel Karl des Kahlen ist das Bild mit dem Kaiser zur Darstellung der Scene ausgesponnen, in welcher Vivianus, der Vorsteher der Abtei Saint Martin zu Tours, dem Herrscher den Codex überreicht (im Jahre 850).

Sympathisch ist das Schauspiel, wie die Künstler danach ringen, sich die Formen und den Vorstellungskreis einer überlegenen Kunst anzueignen, wie aber der Geist des jungen Volkes dem Ganzen doch seinen Stempel aufdrückt und die hervorstechenden Punkte des germanischen Nationalcharakters, das Streben nach dem Individuellen, die natürliche

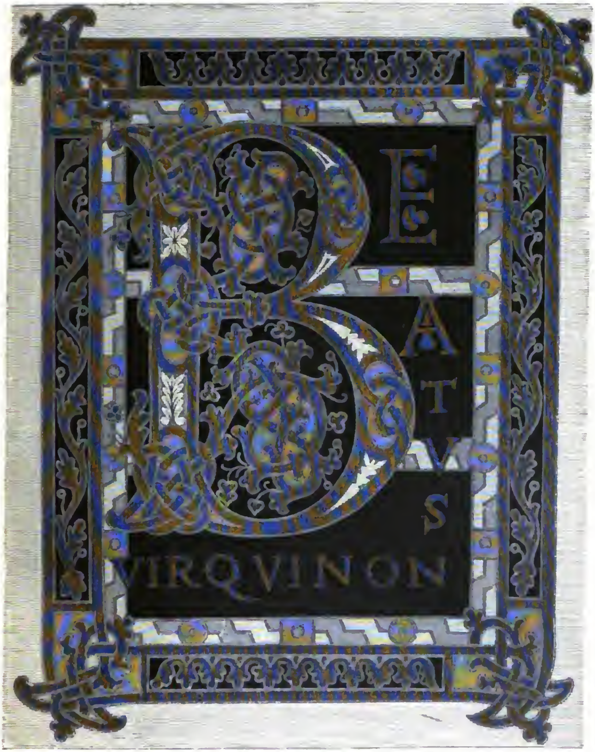


Abb. 318. Anfangsseite aus dem St. Galler „goldnen Psalter".

Unbefangenheit und Frische, die religiöse Innigkeit zum Durchbruch kommen. So sehr uns diese Züge auch erfreuen, das kindliche Ungeschick läßt uns im Figürlichen doch zu keiner Befriedigung kommen, die vorbildliche Kunst war selbst schon in formalem Verfall begriffen und ihre Fehler mußten durch die ungeschulten Hände erst recht vergrößert werden. Dagegen gewährt das Ornamentale einen hohen künstlerischen Genuß. Hier brauchten die Maler nur in einem Kunstzweig fortzufahren, der einheimisch war und wofür das

Volk eine besondere Begabung bewiesen hatte. Auf keinem Gebiet hat das Studium der Antike so segensreich gewirkt wie auf diesem. An Stelle der kraus durcheinander geworfenen Tierfetzen, deren Linien beständig gegeneinander zu kämpfen scheinen, und in denen sich eine wilde und ungeregelte Phantasie offenbart, ist jetzt ein geläuterter Geschmack getreten. Dieser hat als Hauptelement das Bandgeflecht der irischen Ornamentik, in der sich schon ein so feines Gefühl für harmonische Gestaltung gezeigt hatte, herüber genommen, aber der störenden, weil dazu nicht passenden Tiermotive bis auf die Endigungen in Tierköpfe gänzlich entkleidet, dafür einige Pflanzenmotive von der antiken Kunst eingeführt und sich im allgemeinen an deren Formgefühl gebildet; so ist eine Ornamentik entstanden, die zu den schönsten aller Zeiten gehört (Abb. 309 u. 312). Die Bandverschlingungen sind klarer und einfacher geworden, als in der irischen Kunst, nicht mehr sind alle Teile der Initialen, in denen die Ornamentik hauptsächlich auftritt und die oft ganze Seiten einnehmen (Abb. 318), ziemlich gleichmäßig behandelt, sondern durch verschiedene Art von Verzierung deutlich gegeneinander geschieden, so daß ein edles, tektonisches Bild des Buchstabens entsteht. Zu der Schönheit der Zeichnung tritt die Schönheit der Farbe, der Grundcharakter des Ganzen ist Wohllaut. Die Vorliebe für diese Art von Ornamentik, in der sich die Linien fliehen und wiederfinden, in der sich aus Disharmonien ein Einklang entwickelt, hängt wohl mit der musikalischen Begabung unsres Volkes zusammen. Gleichzeitig ist das Phantastische und rein Gedankliche bezeichnend für germanische Weise. Die karolingische Ornamentik bildet den Schlußpunkt einer — freilich von außen, von der Antike, beeinflußten — Entwickelung aus nordisch-einheimischen Elementen; schon auf der Höhe der romanischen Epoche gewinnen die fremden Elemente darin die Oberhand.



Abb. 319 Elfenbeintafel von der Einbanddecke eines Meßbuchs aus karolingischer Zeit, in der Bibliothek zu Frankfurt.

Im Sturmlauf hatte Karl der Große geglaubt, seinem Volk eine neue Kultur schaffen zu können und auf einmal zu erwerben, was langsam ausreifen muß. Es bedurfte einer geraumen Zeit, bis alle Anregungen verarbeitet waren, und so ist die karolingische Miniaturmalerei auch erst unter Karls Enkeln, den Königen Karl dem Kahlen und Lothar, zur rechten Blüte gekommen. Namentlich der erstere scheint sie sehr begünstigt zu haben. Ebenso schnell ist die Kunst auch wieder gesunken, sie war so eng mit dem Herrscherhause verknüpft, daß sie in dessen Untergang mit hineingezogen wurde. — Neben einer Hofschreibschule waren die Hauptstätten für die Buchmalerei die mit dem Hof in Beziehung stehenden Klöster. Wir haben schon erfahren, daß aus den Klöstern zu Tours und Metz für die Kaiser bestimmte Werke hervorgingen. Neben diesen und den Klöstern von Rheims, Saint Denis, Corbie, Fulda, deren Arbeiten sich nach den Entstehungsorten künstlerisch unterscheiden, war in Deutschland ein Vorort Sankt Gallen. Dort kämpfte die karolingische Kunst eine Zeit lang mit der irischen Weise, bis die erstere im prächtigen Codex aureus, der dort bewahrt wird, den Sieg davon trug. Das Irische ist aber, wie einige Manuskripte (z. B. Paris lat. 257 und 15520) beweisen, bis ins

10. Jahrhundert im stande, einen starken Einfluß auf die Kunst auszuüben. In Verbindung mit der karolingischen Kunst steht auch die angelsächsische, von der ein berühmtes Beispiel der Utrecht-Psalter vom Ende des 9. Jahrhunderts ist. Die Bilder sind einfache, skizzenartige Umrißzeichnungen mit der Feder, nur hin und wieder leicht koloriert. In ihnen offenbart sich eine derbe, volkstümliche Weise, welche in ihrer äußern Erscheinung

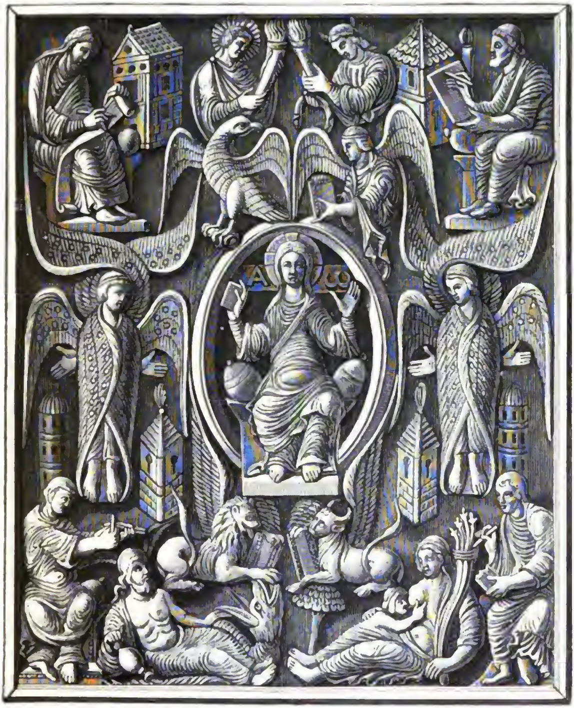


Abb. 320. Majestas domini, Elfenbeinschnitzerei des Mönches Tutilo.
Vorderer Deckel des „langen Evangelienbuchs“ in der Klosterbibliothek zu St. Gallen.

weitab von der Hofkunst liegt, wie wir sie bisher kennen gelernt haben. Anatomie, Perspektive und alle andern formalen Elemente sind dem Zeichner vollkommen unbekannt, aber trotzdem sind die Figuren lebendig und die Scenen mit natürlicher Frische und naiver Deutlichkeit vorgeführt. In stofflicher und geistiger Beziehung stimmt dieser Codex jedoch mit der karolingischen Malerei überein. Ganz genau folgen seiner Kunstweise die Werke der Schule von Rheims, und auch die jüngere Schule von Tours ist davon beeinflußt. In der jener letzteren angehörenden sogenannten Alkuin-Bibel (im britischen

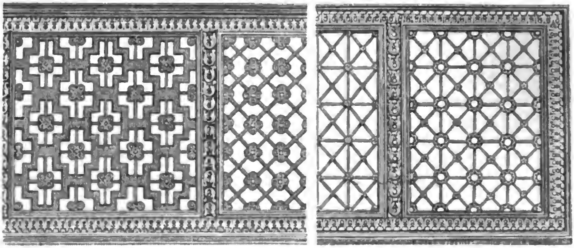


Abb. 321. Musterung zweier Gitter in Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen.

Museum), die erst nach Alkuins Lebenszeit entstanden ist, sind die Figuren von abschreckender Häßlichkeit, aber ihr Ausdruck ist ungemein sprechend und die Erzählung sehr deutlich.

Viel weniger gut als die Miniaturmalerei können wir die Elfenbeinplastik der karolingischen Zeit verfolgen und die wenigen erhaltenen Denkmäler zeigen untereinander starke stilistische Verschiedenheiten. Eines der schönsten und wahrscheinlich eines der ältesten ist eine Elfenbeintafel in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., welche eine Messe schildert (Abb. 319). Die Einfachheit der Form zeigt deutlich die Anlehnung an gute altchristliche Werke. Ganz verschieden davon und verwandt mit den angelsächsischen Miniaturen sind die heftig bewegten Scenen auf den Deckeln zu dem Gebetbuch Karls des Kahlen in Paris (lat. 1152). Wieder anders sind die Schnitzereien an den Deckeln des „langen Evangelienbuches“ in der Klosterbibliothek zu Sankt Gallen. Vorder- und Rückseite sind stilistisch nicht voneinander zu trennen und gehören beide dem kunstbegabten Mönch Tutilo an, der von dem Chronisten Eckehardt IV. so hoch gepriesen wird (Abb. 320). Der Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite ist nur der, daß der Mönch für die erstere zahlreiche Vorbilder hatte, während er die Figuren der Rückseite selbst erfand und dabei in völlige Barbarei verfiel. Die vielen kleinen Parallelfalten weisen deutlich darauf hin, daß wir das Vorbild in der Miniaturmalerei mit ihrer zeichnerischen Manier der Faltenangabe zu suchen haben (vergl. S. 408). Auf die Verschiedenheit der Vorbilder sind überhaupt die Verschiedenheiten in der karolingischen Elfenbeinschnitzerei zurückzuführen.



Abb. 322. Erzgegossener Löwenkopf an der größern Erzthür von Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen.

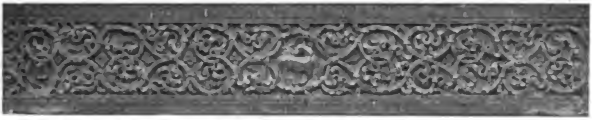


Abb. 323. Architrav von der Hauptthür der Kathedrale zu Benevent. Nach Originalphotographie.

Die Kunst des romanischen Zeitalters.

1. Die Kulturbedingungen für die Kunst.

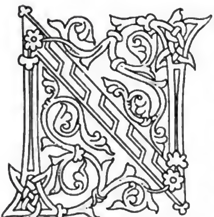


Abb. 324. Zierbuchstabe aus einem Evangelienbuch des erzbischöflichen Museums zu Köln. 11. Jahrhundert.

Nach dem allgemeinen Niedergang, der auf das Reich Karls des Großen gefolgt war, brach mit dem Regierungsantritt des sächsischen Königshauses eine neue große Zeit an. Das Reich Karls des Großen verdankte fast alle seine Kulturelemente dem Anschluß an das Römertum, an die antike und die altchristliche Welt. International wie das Reich der römischen Imperatoren war es gewesen. Jetzt zum erstenmal entstand ein mächtiges Königtum, dessen Kraft ganz im heimischen Boden wurzelte. Karl der Große war für Italien der Befreier von der Fremdherrschaft der Langobarden gewesen, Otto I. war der König der Deutschen, welcher das Land eroberte und als höchste Weihe seiner Macht sich die Kaiserkrone aufs Haupt setzen ließ. Der Kaiserbegriff war jetzt ein ganz andrer geworden. Karl hatte die ganze westeuropäische Christenwelt wirklich beherrscht, Otto und seine Nachfolger wurden durch die Kaiserkrönung die ersten, vornehmsten Fürsten der Christenheit, aber sie herrschten nur im deutschen Reich und in dem zeitweise unterworfenen Italien. Es war das heilige römische Reich deutscher Nation. Mit dieser Wendung beginnt auch für die Kunst eine neue Epoche, welche mit der Antike und der altchristlichen Zeit nicht mehr in so enger Verbindung steht, das eigentliche Mittelalter. Das Germanentum hat jetzt ein viel stärkeres nationales Bewußtsein als unter den Karolingern. Allerdings sucht man auch ferner alle Bildung aus dem heidnischen und christlichen Altertum abzuleiten, aber sie erhält eine viel stärkere nordische Färbung. Die nordischen Nationen treten dem überlieferten Bildungsvorrat selbständig gegenüber, und aus ihrer Auffassung und Verarbeitung entsteht etwas Neues. Nach Analogie der Bezeichnung romanische Sprachen hat man diese Epoche die Romanische genannt, da ihre ganze Kultur, wie jene Sprachen aus einer Vermischung nordischer und römischer Elemente hervorgegangen ist. Es ist ein unglücklicher Name, denn in den romanischen Sprachen

ist das römische Element Sieger geblieben, während das Wesen der romanischen Epoche in der Vorherrschaft des Nordischen, namentlich des Germanischen, besteht.

Dieses Zeitalter ist eines der größten in der Weltgeschichte. Der Staat erwuchs auf einer vollkommen neuen Grundlage, dem Lehnswesen, das auf dem deutschen Begriff der Treue aufgebaut war; in dieser Epoche erreichte die Kaisermacht das höchste Ansehen, ihr gehören die großen Geschlechter der sächsischen, der fränkischen, der hohenstaufischen Kaiser an. Zu derselben Zeit, in welcher das Haupt des letzten Hohenstaufen unter dem Schwert eines französischen Henkers fiel, fand auch der romanische, besser germanische Kunststil ein gewaltsames Ende, und die französische Kunst, welche fälschlich den Namen Gotik erhalten hat, gewann die Herrschaft über die Welt. In diese Epoche fällt das gewaltige Ringen zwischen weltlicher und geistlicher Macht, in ihr erhebt sich das Papsttum zur Weltherrschaft, bald unter dem Schutz und im Bündnis mit dem Kaisertum, bald über dasselbe triumphierend. Diese Epoche sah immer neue Heere, die beste Kraft des Abendlandes, voll religiöser Begeisterung und phantastischer Abenteuerlust nach den heiligen Stätten des Ostens ziehen, eine kriegerische Bewegung, wie sie die Welt seit den Zügen Alexanders des Großen und der Völkerwanderung nicht erlebt hatte.

Von einer solchen Zeit sollte man erwarten, daß sie in den Künsten die höchsten Leistungen zu verzeichnen hat, und in der That hat sie wenigstens in einer Kunst, in der Architektur, einen Stil hervorgebracht, welcher an Größe und Schönheit keinem andern unterlegen ist. Der romanische Baustil als Ganzes ist ebenso bedeutend wie die hellenischen Stile, aber während in Griechenland jeder Tempel ein nach allen Seiten ausgerundetes Kunstwerk war, hat das romanische Zeitalter selbst in dieser seiner Hauptkunst nur selten ganz harmonische und vollendete Werke zu schaffen vermocht. Weit seltener noch und viel später hat es die romanische Plastik und Malerei zu künstlerisch vollreifen Schöpfungen gebracht, erst ganz zu Ende der Periode hat der geistige Gehalt in einer größern Zahl von Werken seinen vollendeten Ausdruck in der künstlerischen Form gefunden, bis dahin bleibt die Form fast immer unbeholfen und linkisch.

Die Ursachen für diese Erscheinung sind mannigfacher Art, vor allem ist es der verhängnisvolle Dualismus, welcher das ganze Mittelalter durchzieht: Zwei Schwerter beherrschten die Christenheit, das weltliche und das geistliche, und beide lagen beständig in erbittertem Kampf miteinander. Jedermann sollte gleichzeitig dem Staat und der Kirche unterthan sein, und doch waren ihre Ansprüche und Forderungen meist entgegengesetzt. — Das Lehnsverhältnis erschien einerseits wie das Bündnis zweier ursprünglich gleichberechtigter Teile, und die einzelnen Bevölkerungskreise, die Ritter, die Mönchsorden, die Zünfte u. s. w. schlossen sich in republikanischen Genossenschaften zusammen; dennoch war andererseits die Organisation des Staates monarchisch. — Einen schroffen Gegensatz zu dem Lehnsstaat bildete die Hierarchie, welche von der einen Spitze des Papsttums aus aufs strengste stufenartig gegliedert war; dennoch bestanden beide nebeneinander und dieselben Personen waren oft durch die Hierarchie an den Papst und durch den Lehnseid an den Kaiser gefesselt. — Die einzelnen Nationen waren als Individualitäten

voneinander geschieden; andererseits aber bildete die ganze Christenheit eine Einheit, was am schlagendsten in den Kreuzzügen zum Ausdruck kam, und gewisse Genossenschaften, vor allem die Ritter- und Mönchsorden und die Zünfte, erstreckten sich über alle Nationen und kannten nationale Grenzscheiden nicht. — Das Mittelalter strebte nach den höchsten Anforderungen des Christentums zu leben, die christlichen und die weltlichen Interessen miteinander zu versöhnen, das Reich Gottes auf Erden sichtbar herzustellen. Das war eine von vornherein unerfüllbare Aufgabe, welche die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht berücksichtigte. — Nicht zum wenigsten einschneidend war der Zwiespalt zwischen Germanischem und Römischem, den beiden grundlegenden Elementen im Blut der Bevölkerung Italiens und Frankreichs und in der Kultur der meisten europäischen Länder. — Bei diesem Thatbestand mußte man überall Kompromisse zu schließen suchen. Am deutlichsten tritt das im Rittertum zu Tage. Zu den ersten Forderungen des Christentums nämlich gehört die Friedfertigkeit, und doch ist keine Zeit so kampfesfroh gewesen wie diese. Deshalb suchte sich das Rittertum dadurch zu decken, daß es sein Schwert in den Dienst der Religion stellte und erklärte die Waffen zur Ehre Gottes, zum Schutz der Schwachen zu führen. Das Rittertum war die schärfste Ausprägung roher Kraft, und doch hielten die Ritter bis zum Überzierlichen auf feine Sitte; das Männliche hat darin seinen schärfsten Ausdruck gefunden, und doch machten die Ritter zarte Frauen zu Richterinnen über ihre Thaten.

Wegen dieser Zwiespältigkeit ist das Mittelalter auch die Zeit der großen Gegensätze geworden. Während die einen der Welt völlig entsagten, schäumten die andern in sinnlicher Lust über; der reinsten Friedfertigkeit auf der einen Seite entsprach die wildeste Kampfeswut auf der andern; so demütig und bescheiden die einen waren, so groß war die Überhebung andrer. Nicht nur in verschiedenen Menschen oder Klassen, nein in den einzelnen Individuen lagen diese Gegensätze nebeneinander. Die Klöster waren oft die Stätten gröbsten Sinnengenusses; die Boten des Friedens, die Mönche, waren es, welche zu den Kreuzzügen aufriefen; die Demut vor Gott war sehr oft Stolz und Überhebung den Menschen gegenüber. An dem Dualismus und an den Gegensätzen krankt das ganze Mittelalter und ist schließlich daran zu Grunde gegangen, aber andererseits hat sich die Menschheit in dem beständigen Kampf entgegenstehender Mächte gestählt, und die Gegensätze steigerten einander zur reinsten Tugend und zum gemeinsten Bösen. So ist es gekommen, daß gerade darin das Zeitalter sich zu seiner Größe entwickelte, eine Größe, welche den Vergleich mit allen andern Epochen der Menschheit aufnehmen kann und unsre bewundernden und staunenden Blicke fesselt.

Das Altertum hatte eine stolze Freudigkeit besessen, die Menschen hatten Vertrauen in ihre eigne Kraft. Das Christentum aber betont immer die Schwäche und Unzulänglichkeit des Sterblichen, der Religionsstifter war demütig bis zur vollständigen Selbstverleugnung gewesen und hatte freiwillig den schimpflichsten Tod erlitten, den es damals gab. Ihm suchte man es gleich zu thun und übertrieb die Demut bis zur geschmacklosen und ekelhaften Erniedrigung, bis zum Aufgeben jeder menschlichen Würde, der frohe und sichere Stolz des Altertums

galt als Sünde. Das ist wieder ein Grund, weshalb es das Mittelalter nicht zu so vollen und runden Leistungen bringen konnte wie die Antike.

Jede Kunst hängt von dem Verhältnis des Menschen zur Natur ab. Das griechisch-römische Altertum hatte eine naive und objektive Freude an ihr gehabt. In den südlichen Ländern war die Natur das nächstliegende, der Freund des Menschen. Im Norden dagegen ist sie meist etwas Drohendes, ein Feind, gegen den man sich schützen muß, und wenn sie sich wie im Frühling und Sommer dem Menschen freundlich erweist, so taucht auch gleich die Klage auf über die schnelle Vergänglichkeit dieser Freude. Das alte Testament, dessen Anschauungen nachlebten, sieht und preist die Schönheit der Natur, aber die Natur ist nur die Offenbarung Gottes, der Psalmist lehrt uns darin die Herrlichkeit Jehovahs erkennen. Damit ist also keine objektive Betrachtung gegeben. Und gar das Christentum proklamiert, wenigstens in seiner mittelalterlichen Auffassung, die Natur als Sünde, vor der man sich zu hüten hat. So brachte es die alles beherrschende Religion mit sich, daß man der Natur geringe Beachtung schenkte. Da neben der Religion für den Geist des früheren Mittelalters vor allem das Germanentum bestimmend ist, kommt es auch auf dessen Stellung zur Natur an: der Germane hat ein enges Verhältnis zu ihr, wie der Grieche, ja es ist inniger und persönlicher, aber gerade die Innerlichkeit verhindert ihn, die Natur objektiv zu beobachten.

Die Kreuzfahrer durchzogen die herrlichsten Gegenden Europas, aber in ihren Schilderungen wird die Schönheit der Landschaft nur selten erwähnt, sondern in erster Linie der Reichtum an nützlichen Erzeugnissen gepriesen, wozu beim heiligen Lande die Begeisterung und Andacht kommt, welche es als Schauplatz der biblischen Vorgänge erweckt. Auch im deutschen Volksepos wird die Natur nur in den knappsten Ausdrücken erwähnt, wenn man auch im allgemeinen eine Freude an ihrer belebenden Frische hindurchfühlen kann. Dagegen tritt die Natur mehr im höfischen Kunstepos und im Minnegesang hervor. Aber auch hier werden immer nur Einzelheiten, immer nur Vordergrund genannt, und die dabei gebrauchten Wendungen sind stereotyp und konventionell; die Natur dient nur dazu, um in Parallele mit den Empfindungen des Menschen gesetzt zu werden. Zu einer Betrachtung der Natur um ihrer selbstwillen, zu einer objektiven Freude daran kommt es nicht. Höchstens in den Liedern der provençalischen Troubadours deutet sich etwas Derartiges leise an, aber das rührt daher, daß im südlichen Frankreich die Antike durch das ganze frühere Mittelalter besonders stark nachlebte.

Man ging im Mittelalter so weit, die übersinnliche Welt für wirklicher zu halten als die bestehende. Das zeigt deutlich der Streit zwischen den Realisten und Nominalisten. Es handelte sich um die Frage, ob die Allgemeinbegriffe der wirklichen Dinge eine reale Existenz hätten, und die Realisten, welche das behaupteten, trugen den Sieg davon, während die Nominalisten, welche glaubten, daß jene Begriffe bloße Namen wären, unterlagen. Diese Abkehrung von der Natur als etwas für sich Bestehendem mußte der bildenden Kunst, der Plastik und Malerei, zum größten Nachteil gereichen, weil ihr dadurch ihr eigentlicher Lebensnerv entzogen wurde.

Im Zusammenhang mit dieser mangelhaften Beachtung der Natur kam es dem Mittelalter gar nicht in den Sinn, daß eine Wissenschaft auf Beobachtung der Wirklichkeit errichtet werden könne. Bei ihm galten Autorität und Tradition alles. Das was man nicht sehen und nicht beweisen konnte, die Offenbarung stand von vornherein fest, davon ging alle Philosophie und alle Wissenschaft aus.

In der Antike war die Wissenschaft aus dem Leben hervorgewachsen, mit dessen Ausbildung geschaffen worden. Im Mittelalter dagegen war sie etwas Überkommenes, was man mit unendlicher Mühe und eisernem Fleiß zu lernen und zu begreifen suchte. Jene Wissenschaft war lebendig, diese tot. Die Wissenschaft des Mittelalters war ein Erbstück untergegangener Völker, deren Dasein ganz andre Grundbedingungen gehabt hatte und war schon verknöchert, als das Mittelalter die Erbschaft antrat, sie war von den Grammatikern der Spätantike für den Schulgebrauch zurecht gemacht. Daneben aber erstand als eigne Wissenschaft des Zeitalters die scholastische Philosophie. Diese war jedoch nicht schöpferisch, denn die Wahrheit war ein für allemal in den Lehren der Kirche gegeben, die Philosophie hatte nur die Aufgabe, sie zu erkennen, zu begreifen und zu erklären. Wo sie mit der Kirche in Widerspruch geriet, fand sie die Ursache dafür in ihrem mangelhaften Erkennungsvermögen, nicht in der Unrichtigkeit kirchlicher Satzungen. Wieder zeigt sich der Dualismus des Mittelalters darin, daß die Scholastik nur die eine Hälfte der mittelalterlichen Theologie ausmacht, daß die andre, die Mystik, in scharfem Gegensatz zu ihr steht, und daß diese beiden sich ergänzenden Teile in heftigem Kampf miteinander lebten. Es war natürlich, daß die Religion der Liebe noch eine andre Art von Philosophie erzeugte. Dem in der Scholastik herrschenden Verstande stellte die Mystik das Herz gegenüber, welches mit glühender Liebe die Gottheit umfassen und sich ihr unbedingt hingeben soll. Über alles Irdische erhebt sich die menschliche Seele zur alleinigen Liebe des Schöpfers. „Nur so weit wird Gott erkannt, als er geliebt wird,“ rufen die Mystiker mit dem heiligen Augustinus aus. Der Mystik liegt dasselbe Gefühl zu Grunde, welches die romanischen Kirchen mit dem Zauber des Heimlichen und Heimischen, die gotischen mit ihrer himmelanstrebenden Inbrunst, die Statuen und Gemälde mit ihrer seelischen Wärme durchdrungen hat.

Das alles erklärt, weshalb Plastik und Malerei im Mittelalter nur so schwer zu künstlerischer Vollendung gelangen konnten. Dennoch sind selbst viele Werke von mangelhafter Form hoch bedeutungsvoll und in gewissem Sinne reifen Kunstwerken andrer Epochen gleich zu stellen. Nur müssen wir bei ihnen von den eigentlich künstlerischen Forderungen, von der vollendeten Übersetzung des Inhalts in die sinnliche Erscheinung absehen, sondern ihren Gehalt an Ideen und Empfindungen betrachten. Die Ideen, welche das Mittelalter in seiner Kunst ausdrückt, gehören zu den erhabensten und größten, welche die Menschheit je bewegt haben, diese Kunst muß von ihrer kulturgeschichtlichen Seite genommen werden, um einen ganzen Genuß zu gewähren. Die Ideen sind zum Teil derart, daß sie überhaupt niemals durch eine Kunstform erschöpfend ausgedrückt werden könnten, dennoch ringt die unbeholfene Form danach, und das ist oft rührend und ergreifend.

Der gewaltige Inhalt dieses großen Zeitalters mußte aber wenigstens in einer Kunst vollwertigen Ausdruck finden, denn das Bedürfnis und dann auch die Fähigkeit zu künstlerischer Äußerung ist allen wahrhaft großen Epochen gegeben. Daß diese Kunst die Architektur war, ist natürlich, denn sie lag dem abstrakten Denken der Zeit näher als Plastik und Malerei. Ferner hatte während des

ganzen Mittelalters das einzelne Individuum keine Geltung, sondern ging ganz darin auf, ein Teil einer größern Genossenschaft oder Gesellschaft zu sein. Daher entsprach dieser Zeit die am wenigsten persönliche Kunst, die Architektur, am besten und nicht minder die Ornamentik. Die romanische Architektur ist, ebenso wie später die gotische, das getreue Spiegelbild ihres Zeitalters. Sie ist fest und männlich, kräftig und wuchtig, andererseits zierlich und schmuckreich wie das Rittertum. Sie ist feierlich ernst, priesterlich streng wie die Religion und die Kirche, aber auch heiter prächtig und freudig wie das bunte Spiel bei ritterlichen und bürgerlichen Festen. Noch wirkte das antike Kunstempfinden nach. Im vollendeten Wohlklang, im ruhigen Sichselbstgenügen kommt die romanische der griechischen Baukunst nahe, dabei haben ihre herrlichsten Dome das sehnsuchtsvolle Aufstreben des Christentums. Der griechischen Einfachheit gegenüber ist die romanische Kirche ein komplizierter Bau, dessen Teile auch nicht entfernt mit der Klarheit gruppiert und nach Haupt- und Nebendingen geschieden sind, wie beim griechischen Tempel. Dem natürlichen Wachstum eines griechischen Tempels gegenüber hat eine romanische Kirche ein grüblerisches Element. Man merkt das Geschlecht heraus, das an scharfe und gewundene Gedankenarbeit gewöhnt war. Andererseits spricht das mystische Element der romanischen Kirchen unvergleichlich warm zum Herzen, während der griechische Tempel durch seine Schönheit und Klarheit Auge und Geist erfreut aber nichts Seelisches enthält und das Herz kalt läßt.

Die Kunst der romanischen Epoche war keine Volkskunst, sondern sie empfing ihre Begünstigung hauptsächlich von der Geistlichkeit und vom kaiserlichen Hof. Die Künstler gehörten entweder dem geistlichen Stande an, oder sie waren als Laien keine freien Leute, sondern standen im Dienst eines geistlichen oder weltlichen Herrn. Nur die Bücherillustration lag fast ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit. Der vornehmste Kunstförderer war der Kaiser, in der ersten Hälfte der romanischen Epoche gingen die größten Aufträge von ihm aus, die herrlichsten Dome sind mit kaiserlichem Gelde und in kaiserlichem Auftrag errichtet worden. Die Kunst diente sowohl frommen Stiftungen als auch dem Luxus. Am Hofe vereinigten sich Kunstwerke aus dem ganzen Reich und aus der ganzen Welt, und dort konnte der Künstler die besten Muster kennen lernen. Neben dem Kaiser aber standen die hohen Kirchenfürsten, die Bischöfe und Äbte der Klöster, sie erweckten und förderten die Kunst in den einzelnen Provinzen des Reiches.

Einen lehrreichen Blick in die Werkstatt der mittelalterlichen Künstler lassen uns einige Kunstbücher thun, in welchen Kunstregeln und Rezepte aufgeschrieben und späteren Geschlechtern überliefert wurden. Das älteste derartige Buch scheint das Fragment des Anonymus Bernensis zu sein mit Anweisungen über einige Bindemittel von Farben. Der Autor lebte vielleicht schon im 9. Jahrhundert. Aus dem 10. Jahrhundert stammen die ersten beiden Bücher der Schrift „Heraclius, über die Farben und Künste der Römer" in Versen, während das dritte die Malerei behandelnde Buch ein Zusatz des 12. oder 13. Jahrhunderts ist. Die weitaus bedeutendste Schrift aber ist das Werk des Theophilus „Schedula diversarum artium." Der Verfasser war ein deutscher Geistlicher, der Name Theophilus ist wahrscheinlich nur angenommen, vielleicht versteckt sich dahinter der Benediktinermönch Rogkerus aus dem Kloster Helmershausen an der Diemel in Niederhessen. Es sind in dem Buch technische Vorschriften für Malerei, Glasbereitung, Metalltechnik in edlen und unedlen Metallen, auch Angaben über Steine, Perlen und Elfenbeinarbeiten enthalten.

2. Die romanische Baukunst.



Abb. 325. Aus dem Meßbuch Heinrichs II., in seinem Auftrag für den Dom zu Bamberg gemalt. München. Hof- und Staatsbibliothek.

er alte Kulturboden Italiens und das oströmische Reich hatten sich seit der altchristlichen Zeit als unfähig erwiesen, einen neuen Stil hervorzubringen. Sie waren zu sehr durch die Tradition belastet. Neue Völkerfamilien hatten die Führung in Europa übernommen, und diese bildeten einen neuen Stil heraus. Der sogenannte romanische Baustil ist eine Schöpfung der Germanen, er entstand überall, wo germanische Stämme saßen oder eine starke Beimischung zum Blut der alten Bewohner des Landes gegeben hatten: in Deutschland, Nordfrankreich, in der Normandie, Burgund, in England und in der Lombardei. Aber dieser Baustil war nicht vollständig neu, denn die Germanen hatten erst durch die Römer den Begriff der Kunst in höherem Sinne kennen gelernt; Karl der Große hatte gesucht, sein Reich mit altchristlicher und antiker Kunstbildung zu durchdringen, die Religion, welcher die Architektur in erster Linie diente, kam von Rom; daher knüpfte die romanische Baukunst an die römische, d. h. die italisch-altchristliche an und bildete diese um. Die Form der Basilika blieb für den Kirchenbau die Grundlage. Nicht plötzlich entstand der romanische Stil, sondern langsam bereitete er sich vor. Sogleich bei der Herübernahme auf germanischen Boden während der letzten beiden Jahrhunderte des ersten Jahrtausends treten neue Elemente in die Basilika ein, welche alle später Hauptbestandteile des romanischen Stils wurden. Die Apsis wird zum Chor erweitert; das Querschiff wird nach beiden Seiten verlängert, so daß ein lateinisches Kreuz im Grundriß entsteht; die Kirche erhält einen zweiten Chor an der westlichen Schmalseite des Langhauses und oft in Verbindung damit noch ein zweites Querschiff; man beginnt die Säulen durch Pfeiler zu ersetzen, Pfeiler und Säulen wechseln miteinander ab; das Märtyrergrab erweitert sich zur Krypta. Das alles haben wir schon an den Bauten der Karolingerzeit kennen gelernt. Sehr viel später bilden sich die romanischen Einzelformen heraus, und das war natürlich, denn das Wenige, was die Germanen von architektonischen und dekorativen Einzelformen mitbrachten, war für die neue Aufgabe nicht zu verwerten; daher nahm man die antiken Einzelheiten, und erst allmählich schmolzen diese sich in germanischem Empfinden zu neuen Formen um.

Man kann nicht sagen, wo der romanische Baustil am frühesten entstanden ist. Überall tritt er ziemlich gleichzeitig und selbständig in Erscheinung. Klar zeigt sich in ihm die Neigung der Germanen zur Individualisierung, und in wahrhaft unendlicher Mannigfaltigkeit bildet er sich heran, kein zweiter Baustil ist

schließlich so reich an synonymen Formen, und in jedem Land, in jeder Provinz, ja in jeder Stadt und in jedem Bau so individuell verschieden. Eine wahrhaft überwältigende Fülle von schöpferischer Kraft blickt uns daraus entgegen. Daher kann man auch nicht von einem System der romanischen Baukunst sprechen wie bei den hellenischen und beim gotischen Stil. Dennoch gibt es eine Anzahl gemeinsamer Merkmale.

In seinen allgemeinen Zügen haben wir den Grundriß schon kennen gelernt. Die Dreischiffigkeit des Langhauses wird noch mehr zur Regel als in altchristlicher Zeit, fünfschiffige Basiliken bleiben seltene Ausnahmen. Weil es unter den Andächtigen nicht mehr eine Klasse gab, welche zur Buße zeitweilig vom Gottesdienst ausgeschlossen wurde, fällt das Atrium fort. Auch von der doppelten Choranlage sucht man sich allmählich zu befreien, wenn auch zum Teil sehr bedeutende Beispiele davon bis in die späteste romanische Zeit vorkommen. Der Turm steht nicht mehr abgesondert seitwärts, sondern ein oder zwei Türme werden mit der Fassade organisch verbunden, und im Innern des einen oder zwischen den beiden Türmen wird eine Vorhalle angelegt, welche auf den Eintritt in die Kirche vorbereitet und in diesem Sinne das altchristliche Atrium vertritt. Trotzdem bleibt der Haupteingang oft an der Nordseite, und in die Fassadenwand wurde nur ein Neben- oder gar kein Portal gelegt. Das rührt von der Gewöhnung bei doppelchörigen Anlagen oder auch bei Klosterkirchen her, welche für die Mönche vom Kloster aus zugänglich waren und nur wenig auf die Beteiligung von Laien beim Gottesdienst rechneten. In der späteren Zeit aber wurde ein reich geschmückter Portalbau an der Fassade Regel.

Die Oberwände des Mittelschiffes ruhten entweder auf Säulen oder auf Pfeilern, welch letztere in der verschiedenartigsten Weise gestaltet sein konnten. Ihr Hauptgrundriß ist meist quadratisch. Sie erheben sich auf einem Sockel und schließen mit einem Kapitäl oder Kämpfer, oder auch nur mit einem schwachen Gesims ab. Bei reicherer Bildung sind ihre Kanten abgeschrägt, oft mit einer kanalartigen Kerbe versehen und zuweilen mit Säulchen ausgesetzt, oder es steigen, vorzüglich an Gewölbebauten, Halbsäulchen oder Pilaster an ihnen und über sie empor. Ihre Proportionen sind ganz verschieden, kurz und mächtig oder hoch und schlank. Bei den Säulen erhält die Basis die attische Form mit einer Hohlkehle zwischen zwei Pfühlen über einer viereckigen Plinthe. Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts, einzeln schon ganz zu Ende des 11., wird die Basis mit einem Eckblatt ausgestattet, welches in etwas gewaltsamer Weise den Übergang von der viereckigen Plinthe zum runden Pfühl vermittelt. Es ist ein kleiner Knollen oder Klotz, der sich allmählich zum Blatt herausbildet, aber zuweilen auch die Gestalt natürlicher oder phantastischer Tiere annimmt. Wie der Pfeiler hat auch die Säule die verschiedensten Proportionen von der hohen und schlanken Form der altchristlichen Basilika bis zum gedrungenen niedrigen Rundpfeiler. Die Säulen haben keine Kannellierung und Schwellung, dagegen bleibt die Verjüngung nach oben. Eine eigenartige und künstlerisch bedeutende Erfindung ist das romanische Würfelkapitäl. In sehr einfacher aber auch gewaltsamer Weise vermittelt es den Übergang vom Kreis in das Quadrat. Die Grundform ist ein Würfel, dessen untere Teile zu einem Kugelsegment abgerundet sind. Über dem eigentlichen Kapitäl liegt eine nach oben ausladende und verschiedenartig profilierte Kämpferplatte. Die Grundform des Kapitäls wird sehr oft von plastisch-dekorativem Schmuck, entweder reinem Ornament oder Ornament mit Figuren, umsponnen bis zu vollständiger Unkenntlichkeit der ursprünglichen Form. Daneben aber blieb das aus der Antike abgeleitete Blätter- oder Kelchkapitäl in Geltung und gewann gegen Ende des romanischen Zeitalters sogar die Oberhand. Es gibt romanische Kirchen, deren Langhaus nur Säulen und andre, welche nur Pfeiler haben, man nennt sie danach Säulen- oder Pfeilerbasiliken. In andern ist ein rhythmischer Wechsel von Pfeilern und Säulen, wobei die kräftigeren Pfeiler die Hebung, die schlanken Säulen die Senkung bezeichnen; dieser Stützenwechsel kann architektonisch sehr schön verwertet sein.

Die Oberwände des Mittelschiffes haben oft keine architektonische Gliederung, sondern ihr Schmuck blieb ausschließlich der Malerei überlassen. Zuweilen zieht sich ein schmales Gesims horizontal daran hin und von den Pfeilern oder Säulen steigen senkrechte Leisten auf, so daß eine viereckige Umrahmung der Arkaden gebildet wurde. Wenn Pfeiler

und Säulen miteinander abwechseln, dann sind zuweilen die Säulenarkaden von einem größeren, von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Blendbogen umfaßt. In den meisten Fällen ist die Bogenlaibung der Arkaden ganz glatt und kahl, zuweilen aber sind die Kanten durch Rundstäbe und Einkerbungen profiliert. Wenn die Kirche mit Emporen versehen ist, was in Deutschland selten vorkommt, dann öffnen sich diese in Säulen- oder Pfeiler- oder gemischten Arkaden gegen das Mittelschiff. Unter der Decke laufen die Fenster hin; diese werden auch in allen andern Räumen der Kirche, sogar in der Apsis, angebracht, und ihre Form wird mit der Zeit außerordentlich reich ausgebildet. Sie sind oft zu Gruppen zusammengefaßt. Zwei durch ein Säulchen getrennte, rundbogige Fenster werden durch einen größeren Blendbogen überspannt, oder es werden drei Fenster, ein höheres mittleres und zwei niedrigere Seitenfenster, nebeneinander gestellt. Im spätromanischen

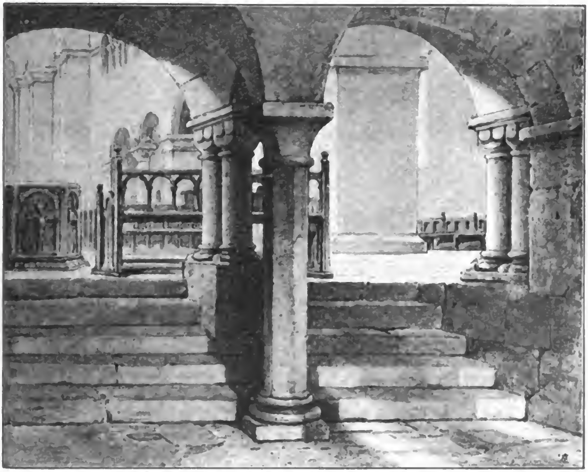


Abb. 326. Niedergang zur Krypta der Kirche zu Gernrode.

Stil wird die Fensterform außerordentlich vermannigfacht und die merkwürdigsten Bildungen kommen vor. Besonders beliebt sind die Fächerform, der Dreipaß oder das Trefle, der Vierpaß, das Rundfenster mit ausgebuchtetem Rand u. s. w. Auch bis zu einer größeren Anzahl werden die Fenster zu Gruppen vereinigt. Ihre Wandung wird nach außen und innen abgeschrägt, so daß die eigentliche Lichtöffnung kleiner ist als die Umrahmung, was der Lichtzufuhr nur geringen Abbruch thut, und außen besseres Ablaufen des Regenwassers bewirkt.

Der Fußboden des Chores, zu welchem oft das ganze Querhaus oder ein Teil desselben hinzugezogen wird, ist meist um eine beträchtliche Anzahl von Stufen über den übrigen Teil der Kirche erhaben, und die breiten Freitreppen, welche vom Langhaus hinaufsteigen, machen einen imposanten Eindruck. Ebenso herrlich aber wirkt oft der Niedergang zur Krypta (Abb. 326), deren Fußboden mehr oder weniger tief als der Boden des Langhauses liegt, und welche sich unter dem ganzen Chorraum hinzieht. Die Gewölbedecke wird von einer großen Zahl von Säulen getragen, und zwischen Säulen steigt man meist auch zur Krypta hinab. Hier ist die Grabstätte des Titularheiligen der

Kirche oder des kaiserlichen oder andrer vornehmer Stifter und Patrone. Durch enge Fenster in mächtigen Mauern fällt nur ein gedämpftes Licht herein, welches sich mühsam zwischen den Säulen hindurchwindet; und beim Gottesdienst verleiht das unsichere Kerzenlicht diesem Raum ein wunderbar geheimnisvolles Leben. In den Bauten vom 8.—11. Jahrhundert fehlt die Krypta fast nie, mit dem 12. Jahrhundert verschwindet sie allmählich.

Das ganze Innere der Kirche war mit ornamentaler und figürlicher Malerei aufs reichste geschmückt. Hier zeigt sich wieder die hohe Begabung des Zeitalters für abstraktere Kunstformen, indem sich dafür ein sehr zweckentsprechender Teppichstil herausbildete, es sollte der Anschein erweckt werden, als wären die Wände mit ausgespannten Teppichen behängt. Aber auch die architektonisch-plastischen Details gaben nur die Unterlage für die Malerei ab. An manchen Würfelkapitälen kann man noch jetzt die Spuren aufgemalter lanzettförmiger Blätter erkennen. Die Säulenschäfte und Pfeiler, die Arkaden und Fensterlaibungen waren mit geometrischen Mustern bedeckt, und das Ganze fand in der buntfarbigen flachen Holzdecke seinen Abschluß.

Reicher als das Innere wurde das Äußere architektonisch-plastisch geschmückt, weil hier die Malerei nicht nachhelfen konnte. Ein Sockel zieht sich um das ganze Gebäude; schmale, wenig vortretende Streifen, Lisenen genannt, die wir schon in Ravenna kennen gelernt haben, steigen vertikal auf, zuweilen wachsen sie sich bis zu stärkern Pilastern oder Halbsäulen aus und sind rundbogig miteinander verbunden, so daß Blendnischen entstehen; sehr oft treten die Lisenen in Verbindung mit dem sogenannten Rundbogenfries auf,



Abb. 327. Sogenannter Rundbogenfries von der Kirche zu Breitenau in Hessen.

der auch als einheitlicher horizontaler Abschluß unter dem Dach sehr beliebt ist (Abb. 327). Es ist kein eigentlicher Fries, sondern ein Gesims, welches aus kleinen, aneinander gereihten, in besondern Fällen einander durchkreuzenden Rundbögen besteht. Es kommen auch andre friesartige Gesimse vor, z. B. der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen von abwechselnd erhöhten und vertieften Steinen zusammengesetzt ist. Demselben dekorativen Zweck wie der Rundbogenfries dienen die überaus reizvollen Zwerggalerien, welche wir später genauer werden kennen lernen. Das Dach wird von kleinen Konsolen oder von einem einfach profilierten Gesims getragen. Eine besonders schöne That des romanischen Stils ist die Bildung der Portale. Ähnlich wie bei den Fenstern wurde die Portallaibung nach innen abgeschrägt; um die genügende Tiefe zu erhalten, ließ man die Mauer um das Portal zuweilen vortreten. Die Thür war mit einem geradlinigen Sturz versehen, und das rundbogige Feld darüber heißt Tympanon, es ist meist plastisch verziert. Bei dieser Bildung war es möglich, die eigentliche Thür in bescheidenen Dimensionen zu halten, so daß sie leicht zu handhaben war, und man nicht zu dem Auskunftsmittel greifen mußte, eine kleinere Thür in die Thürflügel hineinzuschneiden wie bei der Antike, und doch konnte der Portalbau majestätisch, der Größe der Kirche entsprechend gestaltet werden. Die Säulchen, welche in die Schräge gestellt wurden, mit den sie verbindenden Rundbogen geben gleichsam eine summarische Ansicht des Innern, wie man es erblickt, wenn man durch die Thür eintritt. Reicher ornamentaler und figürlicher plastischer Schmuck fand hier seine Stelle. Im Lauf der Entwickelung läßt sich das Streben nach Herausbildung einer monumentalen Fassade, welche das ganze Gebäude zusammenfaßt und ihm seinen festen Abschluß verleiht, erkennen. Ein oder zwei Türme steigen an der Fassade empor, unten quadrat, oben oft ins Achteck übersetzend, von einem flachen oder schlanken Helm bekrönt. Andre Türme stehen in den Ecken zwischen Querschiff und Chor oder an den Seitenmauern der Querschiffe; über der einen oder über beiden Vierungen

erheben sich Zeltdächer oder ebenfalls mächtige Türme. Die Türme sind mit Schalllöchern versehen, welche fensterartig gebildet sind und sich nach oben zu vermehren, so daß der Turm im Aufsteigen leichter wird. Außerdem sind sie mit Lisenen und Rundbogenfries geschmückt, die Wirkung der romanischen Kirche ist im Äußern wie im Innern eine außerordentlich malerische, und der Bau enthält das dem antiken Tempel ganz fremde Element der Stimmung.

Das größte Verdienst des romanischen Zeitalters ist die Ausbildung des Gewölbebaus. Allerdings sind Gewölbedecken durchaus nicht ein notwendiges Glied in einer romanischen Basilika, und bis zuletzt blieben flach gedeckte Kirchen in Gebrauch. Aber die Ausbildung der Wölbung ist das am meisten in die Zukunft weisende. Die Gewölbetechnik war niemals ganz verloren gegangen; sie wurde durch die vorbildlichen Reste antiker Bauten und durch die Berührung mit Byzanz wach erhalten: die Apsis war immer gewölbt, ebenso die Krypta, weil sie den Boden der Oberkirche zu tragen hatte. Als man zur Wölbung der eigentlichen Kirche schritt, nahm man zunächst die Seitenschiffe in Angriff, zuletzt erst wagte man sich an das Mittelschiff. Die Führung darin kann kein Land in Anspruch nehmen, denn ziemlich gleichzeitig tritt der Gewölbebau auf an den deutschen Domen zu Speyer und Mainz, in Burgund an Cluny und in der Lombardei, wo San Michele von Pavia die erste Gewölbekirche in basilikaler Form ist. Die großen technischen Aufgaben werden überall selbständig gelöst. Wohl wurde in einzelnen Gegenden mit Vorliebe das Tonnengewölbe gebraucht, vorwiegend aber benutzte man das ebenfalls schon von den Römern ausgebildete Kreuzgewölbe. Am besten kann man sich dieses vergegenwärtigen, wenn man es sich aus zwei einander rechtwinkelig durchschneidenden Tonnengewölben entstanden denkt. Es entstehen dadurch vier dreieckige Kappen, von denen hauptsächlich nur die untern Endpunkte gestützt werden müssen, da sich die andern Teile gegenseitig das Gleichgewicht halten. In den Ecken stehen die Pfeiler, und je vier sind durch Rundbögen und das darüber sich spannende Gewölbe zu einem Gewölbefeld, Travée, verbunden. Jedes Gewölbefeld ist selbständig und doch stützen sich alle gegenseitig, über der Vierung erhebt sich meist eine Kuppel. Ein Fortschritt ist es, daß man später die Gewölbekappen nicht mehr in scharfen Nähten aneinander stoßen läßt, sondern die Diagonalen als kräftige Rippen konstruierte, zwischen denen die eigentliche Wölbung nur Füllwerk ist. Jedes Gewölbefeld muß annähernd quadratisch sein, um rundbogig überwölbt zu werden. In den schmälern Seitenschiffen müssen immer zwei Gewölbefelder einem Gewölbefeld des Mittelschiffes entsprechen, die Seitenschiffe also halb so breit sein wie das Mittelschiff. Dadurch entsteht der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenpfeilern. Diese Grundrißteilung in Quadrate bringt eine schöne Regelmäßigkeit in die Kirche und erstreckt sich schließlich nicht nur auf das Langhaus, sondern auch auf Querhaus und Chor. Um eine quadrate Vierung zu bekommen, muß nämlich das Querschiff ebenso breit sein wie das Langhaus oder das Mittelschiff. Die Kreuzarme erhalten die Größe je eines Quadrates, ebenso der Chorraum vor der Apsis. Das ist das sogenannte gebundene romanische System. Später lernte man auch über Rechtecken rundbogig wölben, so daß der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenpfeilern wegfiel, und man auch nicht mehr an die strengen Verhältniszahlen gebunden war, wodurch aber, wie wir später sehen werden, kein ästhetischer Gewinn erzielt wurde.

Die Ornamentik ist an Kapitälen, Gesimsen, Bögen, an den Schäften der Säulen, ja an den Basen und in Malerei auch an den Wänden und allen übrigen Teilen vertreten. Die Ornamente sind entweder dem Pflanzenreich entnommen, oder sie sind geometrisch oder figürlich. Immer sind sie streng stilisiert, auf die Wirkung kräftiger Linien hellbelichteter Stellen und tiefer Schatten berechnet. Wie in den architektonischen Formen verbindet sich das Kräftige mit dem Zierlichen. Überaus reich ist die Auswahl geometrischer Ornamente: da sind der Mäander, verschlungene Bänder, Zickzacklinien, Schuppen, Schachbrettmuster, der gebrochene Stab, Diamantierung u. s. w. Im Figürlichen kommen Tiere, Menschen und Fabelwesen von ungeheuerlicher Phantastik vor. Das Ornament sprudelt frisch hervor und ergießt sich über den ganzen Bau und seine einzelnen Glieder, immer den architektonischen Formen untergeordnet.

A. Deutschland.

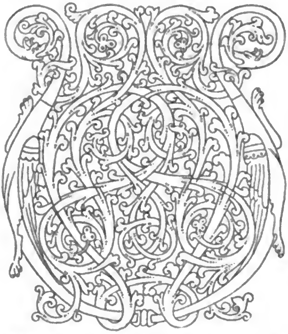


Abb. 328. Zierbuchstabe aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts. Trier. Stadtbibliothek.

Unter allen Ländern nimmt in dieser Epoche Deutschland politisch die erste Stelle ein. Daher hat der herrschende Baustil des Zeitalters so sehr das Gepräge deutschen Geistes bekommen, daß er als die nationale Kunstsprache der Germanen erscheint und in Deutschland seine reichste und reinste Ausbildung erfahren hat. Während der ersten Zeit bis zu Ende des 11. Jahrhunderts ist es das Verdienst der Kaiser und hoher Kirchenfürsten, der Baukunst große Aufgaben gestellt zu haben. Ottos I. Bruder, Erzbischof Bruno von Köln, wirkte am Niederrhein und in Lothringen, der Name Kaiser Heinrichs II. ist mit Regensburg und Bamberg verknüpft, Konrad II. war Bauherr von Limburg a. d. Hardt und Speyer, Heinrich III. von Goslar, Heinrich IV. ließ den Dom von Speyer neu beginnen, und demselben baulustigen Fürsten verdanken wir auch den Dom von Mainz in seiner hauptsächlichen Gestalt. Der hohe Klerus ist unter den Mäcenen durch die glänzenden Namen des Bernward von Hildesheim, Poppo von Stablo, Benno von Osnabrück, Adalbert von Bremen, Otto von Bamberg vertreten.

Sachsen scheint zeitlich vorangegangen zu sein. Die sächsischen Herrscher hatten das Reich zu gewaltiger Macht emporgehoben, zu ihrer Zeit hatte sich nach den Worten Thietmars von Merseburg die Urwaldwildnis ihrer Stammlande in eine blühende Paradieseshalle verwandelt. Hier hatte das Deutschtum sich im Kampf gegen die Wenden gestählt, das Christentum hatte hier erst kürzlich eine Stätte gefunden und war im Empfinden des Volkes noch frisch und jung, hier war jungfräulicher Kulturboden, die Last der Tradition bedrückte nicht das Neuschaffen, daher vollzog sich hier der Übergang von der altchristlichen Basilika in das Romanische am einfachsten und natürlichsten, daher traten die neuen Formen hier mit frischer Ursprünglichkeit auf. Allerdings kann man auch hier kaum vor dem 11. Jahrhundert von dem Aufkommen einer neuen Kunstform sprechen. Kaiser Heinrich I. ließ in Verbindung mit seiner Pfalz zu Quedlinburg zwei Kirchen erbauen, die Wipertikirche und die Petri-(jetzt Schloß-)Kirche. In dem Kloster, welches zur Wipertikirche gehörte, nahm die Kaiserin Mathilde, Gemahlin Heinrichs I., später ihren Witwensitz. In der Krypta der Schloßkirche befinden sich die Gräber des Herrscherpaares. Die spärlichen Reste, welche wir von diesen Bauten des 10. Jahrhunderts besitzen — der bedeutendste darunter ist die Krypta der Sankt Wipertikirche — zeigen rohe und barbarische Nachahmung klassischer Architekturformen. Im Jahre 958 wurde die Stiftskirche zu Gernrode gegründet, aber das Mittelschiff dieser Kirche kann nicht, wie öfters angenommen wird, von diesem Bau stammen, sondern muß erst dem 11. Jahrhundert angehören. Es zeigt den Stützenwechsel von je einem Pfeiler und einer Säule, eine Anordnung, die im Harzgebiet beliebt wurde, aber auch sonst in Sachsen vorkam (Hecklingen). Die Emporen öffnen sich bei der Kirche von Gernrode in Arkaden, welche von Säulchen mit Rundbögen gebildet werden und deren Reihe in der Mitte durch einen Pfeiler geteilt ist.

Es war Hildesheim, welches zu Beginn des 11. Jahrhunderts zuerst mit einem großen epochemachenden Bau auftrat. Zwei bedeutende Kirchenfürsten haben die Anregung dazu gegeben, beziehungsweise den Bau vollendet, Bischof Bernward (993—1022) und Bischof Godehard (1022—1039). In den Jahren von 1001 bis 1033 wurden Kloster und Kirche zum heiligen Michael angelegt (Abb. 329). Der Grundplan und die



Abb. 329. Inneres der Michaelskirche zu Hildesheim. Blick vom südlichen Seitenschiff aus.

hauptsächlichsten Mauern sind bei dem Neubau der Kirche nach dem Brande des Jahres 1162 unverändert beibehalten worden. Im Langhause wechseln immer je zwei Säulen mit einem Pfeiler ab, wodurch ein daktyliischer Rhythmus hineinkommt, der maßgebend wurde für Hildesheim und Umgegend, aber auch weiterhin im Sachsenlande Nachahmung fand (Stiftskirche zu Quedlinburg). Die doppelchörige Anlage mit zwei Querschiffen ist hier noch dieselbe wie auf dem Plan von St. Gallen. Zum erstenmal ist in dieser Kirche der Grundriß nach bestimmten Verhältniszahlen entworfen, indem das Mittelschiff in drei durch die Pfeiler bezeichnete Quadrate zerfällt und also die dreifache Länge

seiner Breite hat, indem die Querschiffe ungefähr die Größe von drei Mittelschiffquadraten haben. Im Äußern erheben sich über den beiden Vierungen viereckige Türme und an den Schlußwänden der Seitenschiffe steigen unten polygone, oben runde Türme auf. Das ganze Äußere ist dürftig und schmucklos. — Neben dem Stützenwechsel bleibt aber auch die Pfeilerbasilika in Sachsen in Gebrauch (Dom zu Bremen, Liebfrauenkirche zu Halberstadt, Königslutter bei Braunschweig). Während des 11. Jahrhunderts sind diese Kirchen fast immer ohne jedes feinere architektonische Detail, ärmlich und kahl. Zuerst in der Liebfrauenkirche zu Magdeburg (11. Jahrhundert) werden die Pfeiler an den Kanten eingekerbt, und diesem Beispiel eines Strebens nach reicherem Schmuck folgen in verschiedener Weise im 12. Jahrhundert viele andre Kirchen, z. B. die Klosterkirchen auf den Petersbergen bei Erfurt und bei Halle. Am reichsten und schönsten sind die Details in der Kirche zu Bürgel bei Jena (Mitte des 12. Jahrhunderts) entwickelt. In die Kerben der Pfeiler sind Säulchen eingesetzt und an den innern Seiten unter den Scheidbögen sind den Pfeilern Säulchen vorgelegt, an den Bogen-



Abb. 330. Mittelschiff der Klosterkirche zu Paulinzelle.

laibungen setzt sich dieser Schmuck in vorgelegten Wulsten fort, zudem werden die Arkaden durch ein horizontales Gesims und durch von den Pfeilern aufsteigende Leisten quadratisch umrahmt. — Selten sind in Sachsen und den angrenzenden Bezirken die Säulenbasiliken. Das glänzendste Beispiel ist die 1105 gegründete Klosterkirche zu Paulinzelle bei Ilm in Thüringen (Abb. 330), welcher die Klosterkirche von Hamersleben im Norden des Harzes 1112 folgte. Pauline, die Witwe eines sächsischen Ritters, hatte das Kloster von Paulinzelle gestiftet; da es zur Kongregation von Hirsau gehörte, ist der Bau der Kirche von dorther beeinflußt und nimmt eine Sonderstellung in Norddeutschland ein. Die drei Schiffe setzen sich jenseits des Querschiffes fort und sind mit drei Apsiden geschlossen, zwei weitere Apsiden befinden sich an den Ostseiten der Querarme. Vor dem eigentlichen Gotteshause ist eine Vorkirche von drei Pfeilerarkaden, zwischen den Türmen der Fassade liegt die Vorhalle. Die Anordnung einer Vorkirche hat die Kirche zu Bürgel bei Jena von Paulinzelle übernommen. Eine mächtige, im Jahre 1038 begonnene Säulenbasilika hatte Hersfeld in Hessen aufzuweisen, sechzehn monolithe Säulen schmückten das Langhaus; 1671 wurde der Bau von den Franzosen in Brand gesteckt und liegt seitdem in Trümmern. — Eine Sonderstellung nimmt die Godehardskirche zu Hildesheim ein (1133—1172 erbaut). Das Langhaus hat den Hildesheimer Stützenwechsel und ist doppelchörig, in der

Westfassade tritt die Apsis in flachem Bogen zwischen zwei Türmen vor. Die Besonderheit der Kirche besteht in einem Umgang um den Ostchor, welcher durch drei kleine, strahlenförmig vortretende Apsiden bereichert ist. Kleine Apsiden befinden sich auch an den Ostseiten der Querschiffarme. Es ist dieses also die erste, in Sachsen vereinzelte Andeutung eines Umgangs mit Kapellenkranz. Wahrscheinlich ist diese Anordnung auf den Einfluß französischer



Abb. 331. Dom zu Speyer, östliche Ansicht.

Kirchen der Auvergne zurückzuführen, die der Erbauer, Bischof Bernhard, dort vielleicht gesehen hat. — Die Wölbung wird in Sachsen erst in der Mitte des 12. Jahrhunderts allgemeiner, fast hundert Jahre später als im Rheinland. Man beginnt damit in den Chorräumen und Nebenteilen. Noch später kommt es zur vollständigen Durchführung des gebundenen romanischen Systems. Das früheste und gleichzeitig bedeutendste Werk dieser Art ist der Dom zu Braunschweig, von Heinrich dem Löwen gestiftet, 1173 gegründet, 1227 geweiht, von sehr reinen romanischen Formen. Das leicht spitzbogige Gewölbe hat keine Quergurte und ist daher eigentlich ein Tonnengewölbe mit Stichkappen.

Die Kirchen **Westfalens** sind außerordentlich schlicht. Es sind fast ausschließlich Pfeilerbasiliken, deren Fassade mit Vorliebe mit einem mächtigen festungsartigen Turm ausgestattet wird, wofür charakteristische Beispiele die Dome zu Paderborn, Minden und Soest sind. Das Innere ist fast immer und schon in früher Zeit gewölbt. Sehr oft wurden die drei Schiffe gleich hoch gemacht, so daß die Form der Hallenkirche entsteht.

Die glänzendste Entwickelung hat die romanische Baukunst in den **Rheinlanden** erfahren. Hier aber ist der Übergang aus der altchristlichen Bauweise nicht so einfach, wie auf dem unberührten Boden Sachsens, sondern die vielen im Lande erhaltenen antiken und karolingischen Bauten und Einflüsse aus den Nachbarländern wirkten auf die Ausbildung des Stiles ein, weshalb ein mehr sprunghaftes Vorgehen sich bemerkbar macht. Die gewaltige Säulenbasilika zu Limburg an der Hardt, welche von Kaiser Konrad II. (1024—1039) errichtet wurde, und heute nach dem Brande des Jahres 1504 als Ruine dasteht, ist eine der wenigen Säulenbasiliken im Rheinlande, in den meisten Fällen sind es Pfeilerbauten, schon bei den flach gedeckten Gebäuden des 11. Jahrhunderts; wahrscheinlich hatten auch die antiken Bauwerke hier in der abgelegenen Provinz meist Pfeiler und nicht Säulen enthalten. Die große That der rheinischen Architektur ist die vollendete

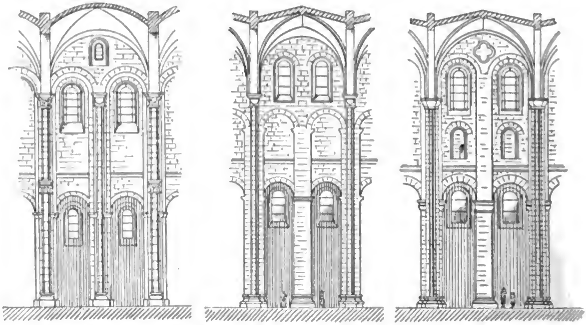


Abb. 332. System von den Domen zu
a) Speyer b) Mainz c) Worms.

Ausbildung des Gewölbebaus. Gerade dafür hatte man hier an den zahlreich erhaltenen Römerbauten die Beispiele vor Augen und konnte an ihnen das Konstruktive studieren. Hier steht die Palastkapelle Karls des Großen, in welcher alle drei Arten des römischen Gewölbes, das Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölbe verwendet sind. Gleich die ersten Gewölbebauten waren von großen Verhältnissen, die Dome von Speyer und Mainz sind die monumentalen Zeugen dafür. In Deutschland wird nicht das Tonnengewölbe, sondern stets das Kreuzgewölbe verwendet. Auf die Abteilung des Schiffes in Vierecke hatte schon der Stützenwechsel oder überhaupt der Pfeilerbau hingewiesen. Jetzt spannte man über den Vierecken das Kreuzgewölbe aus. An den drei größten rheinischen Domen dieses Zeitalters, Speyer, Mainz und Worms, läßt sich die Ausgestaltung des Gewölbebaus am besten studieren.

Der Dom zu Speyer ist der älteste (Abb. 331). Zuerst wurde er durch Kaiser Konrad II. etwa 1030 als flach gedeckte Basilika begonnen, und diese Bauperiode wurde durch Heinrich III. bis zum Jahre 1061 zum Abschluß gebracht. Dann wurde ein fast gänzlicher Neubau durch Kaiser Heinrich IV. etwa im Jahre 1080 begonnen und etwa 1100 zu Ende geführt. Dieser Bau ist im wesentlichen erhalten geblieben, wenn auch die Gewölbe im 12. Jahrhundert umgearbeitet sind. Die Mordbrenner Ludwigs XIV. plünderten die Kirche und versuchten sie in die Luft zu sprengen, aber glücklicherweise war die Mine zu schwach. Im 18. Jahrhundert wurde die Kirche wiederhergestellt, doch noch

einmal mußte sie den Kannibalismus französischer Raubscharen über sich ergehen lassen, indem die Revolutionäre die Kaisergräber aufbrachen und die Reste der Leichen auf die Straße streuten. In den Jahren 1820—1858 wurde die Kirche gänzlich wiederhergestellt. — Gleich in diesem Gotteshause ist die Aufgabe des Gewölbebaus und der Gliederung der Oberwände aufs feinste gelöst (Abb. 332a). Da beim Kreuzgewölbe die Hauptlast auf die vier Eckpunkte sich konzentriert, können die Wände schwächer sein, und nur die Pfeiler und die senkrecht darüber liegenden Teile müssen stärker gebildet werden. Deshalb steigen über den Pfeilern Pilaster bis zum Ansatz des Gewölbes empor, und die Wand tritt dazwischen mit Blendnischen zurück. Vor die Pfeiler sind Halbsäulchen gestellt, welche, die Kämpfer durchschneidend, auch an den Pilastern emporsteigen und bei den Hauptpfeilern die sich



Abb. 333. Dom zu Worms, südwestliche Ansicht.

quer über das Mittelschiff spannenden Gewölbegurte stützen, während an den Nebenpfeilern von ihnen nach den Halbsäulchen der Hauptpfeiler halbrunde Bogen gezogen sind, welche die Blendnischen der Oberwände umfassen. Innerhalb der Blendnischen liegen die Fenster und in dem Zwickelfeld darüber unmittelbar unter dem Gewölbeansatz ist ein drittes, kleineres Fenster angebracht, so daß eine sehr glückliche Gliederung der Wand entstanden ist, und alle architektonischen Einzelheiten in eine schöne Gruppe zusammengefaßt sind. Schon hier ist mit voller Deutlichkeit das der Antike entgegengesetzte Princip der mittelalterlichen Baukunst ausgesprochen, das Streben nach dem Vertikalen zum Ausdruck der emporstrebenden Gedanken der christlichen Religion. Die feste Gliederung und Gruppierung wird dadurch verstärkt, daß immer einem Gewölbequadrat des Mittelschiffs je zwei Gewölbequadrate der Seitenschiffe entsprechen, also das gebundene System seine Anwendung gefunden hat. In der edlen Disposition und der Schönheit der Verhältnisse ist der Dom von Speyer der schönste der drei großen mittelrheinischen Bauten.

Wesentlich ungelenker und altertümlicher erscheint der Dom zu Mainz, trotzdem die in Frage kommende Bauperiode der von Speyer erst folgt. Lange Zeit hat man deswegen den Mainzer Dom für früher gehalten, bis die neuesten Forschungen die Priorität des Speyerer Baus ergaben und bewiesen haben, daß ersterer die nicht ganz verstandene Nachahmung des letztern ist. Wie der Dom von Speyer war auch der von Mainz zuerst als flach gedeckte Basilika errichtet worden (778—1056), dann wurde nach einem Brande vom Jahre 1081 ein Neubau im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Angriff genommen und zwar wieder durch Kaiser Heinrich IV. Durch den im Jahre 1137 verstorbenen Erzbischof Adalbert I. wurde das Werk vollendet. Aus dieser Bauperiode stammt der ganze Aufbau des Mittelschiffs mit Ausnahme der Gewölbe, welche nicht mehr die alten sind, sondern gegen 1200 erneuert wurden. Es sind nicht mehr grätige Gewölbe wie in Speyer, sondern Rippengewölbe und die Quergurte sind zum Spitzbogen leicht eingeknickt. Nach 1200 bis zum Jahre 1243 wurden das westliche Querhaus und der großartige Martinschor hinzugefügt. Das System der Wandgliederung (Abb. 332b) ist lange nicht mit der Klarheit und Schönheit durchgeführt wie in Speyer. Dem Baumeister scheint es nicht aufgegangen zu sein, daß beim Kreuzgewölbe hauptsächlich die vier Endpunkte zu tragen haben, deshalb schließt er die Blendnischen schon unterhalb der Fenster und begibt sich so einer der schönsten architektonischen Wirkungen; auch sind nur die Hauptpfeiler mit Halbsäulchen versehen.

Am Dom zu Worms (Abb. 333) hat sich der Baumeister die Erfahrungen seiner Vorgänger von Speyer und Mainz zu eigen gemacht, ohne freilich die Schönheit des Speyerer Doms zu erreichen. Auch hier hatte zuerst eine flach gedeckte Basilika gestanden, welche im 12. Jahrhundert zu dem heutigen Gewölbebau, der 1181 geweiht wurde, umgestaltet ward. Die Hauptpfeiler sind durch größere Breite von den Nebenpfeilern unterschieden, die Blendnischen sind bis dicht unter das Gewölbe emporgeführt (Abb. 332c), so daß oben zwischen ihnen nur noch ein kleines Vierpaßfenster Platz findet und zwischen den Pfeilerarkaden und den Fenstern noch Blendnischen eingeschaltet werden konnten. Auf diese Weise sind alle toten Flächen vermieden und die ganze Oberwand ist architektonisch belebt. Von diesem Bau ist die Stiftskirche zu Ellwangen abhängig.

Auch im Äußern sind die Kirchen im Anschluß an den Gewölbebau bereichert worden. Die Apsis wird mit Blendarkaden meist auf Halbsäulchen versehen, welche in der Regel in zwei Geschossen übereinander die Fenster der Krypta und des Chorschlusses umfassen. Die Lisenen der Hauptwände werden stärker und selbständiger gebildet als früher, weil sie den Seitenschub der Gewölbe aufzunehmen haben. Die Fenster werden meist reicher ausgestattet durch Halbsäulchen und Bogenwulste. Hauptsächlich aber wirkt das Äußere durch die herrlichen Türme: die breiten Vierungstürme oder Kuppeln und die schlanken Türme neben dem Chor und dem vordern Querschiff oder an der Fassade. Besonders schön ist die Gruppenbildung an den Domen zu Speyer und Worms. Die wirkungsvollen Zwerggalerien sind erst eine Zuthat aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Wieviel man bei der Errichtung der großen mittelrheinischen Dome gelernt hatte, beweist die Abteikirche zu Laach, eines der herrlichsten Baudenkmäler des Rheinlandes. Der abweichende Grundriß und Aufbau zeugt von großer Kühnheit. Wir sind über die Bauzeit genau unterrichtet. Die Kirche wurde 1093 gegründet und 1156 geweiht, der obere Teil der Türme und das Atrium vor der Westfront sind erst um die Wende zum 13. Jahrhundert entstanden. Fast unversehrt und unverändert ist dieses Kleinod auf unsre Zeit gekommen. Die Kirche ist eines der letzten Beispiele von doppelchöriger Anlage, die hier wohl der reichern Wirkung zu liebe beibehalten ist. Im Langhause sind Haupt- und Nebenpfeiler nicht unterschieden, denn die Gewölbefelder sind Rechtecke, und ihre Zahl ist in den Seitenschiffen dieselbe wie im Mittelschiff. Durch Überhöhung oder Herabdrücken der Rundbögen ist es dem Architekten gelungen, die Rechtecke zu überwölben. Da bei dieser Anordnung die Gewölbefelder kleiner geworden sind, war es möglich die Pfeiler viel schlanker zu bilden, als an den mittelrheinischen Domen, wodurch der Eindruck eines freieren und leichteren Aufsteigens erzielt ist. Fünf Türme erheben sich im Äußern der Kirche, und auch sonst ist dieses durch reiche Gliederung und schöne Details belebt. Von wundervoller Anmut ist das Atrium, ein verspäteter Nachklang der altchristlichen Sitte, mit seinen feinen und reichen spätromanischen Formen in den glücklichsten Verhältnissen. Die jetzt vermauerten Außenseiten waren einst in Arkaden geöffnet. Fernab von der großen Heerstraße gelegen, spiegelt sich das entzückende Bauwerk, von waldigen Höhen umgeben, in den dunkeln Fluten eines vulkanischen Gebirgssees.

Eine Sonderstellung andrer Art nimmt der Dom zu Trier ein, indem er besonders stark unter dem Einfluß antiker Tradition steht. Ursprünglich war die Kirche in einer altrömischen Gerichtshalle eingerichtet worden, nach mehreren Zerstörungen durch die Franken und die Normannen fand Erzbischof Poppo den Bau im Jahre 1016 ganz verfallen vor. Er vergrößerte das Werk um das Doppelte und bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts wurde daran gebaut. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde die Ostapsis hinzugefügt, und Anfang des 13. wurden die heutigen spitzbogigen Gewölbe



Abb. 334. Die Apostelkirche zu Köln.

hergestellt. Das Baumaterial ist zum Teil antik, und auch in der Technik macht sich direkte antike Überlieferung bemerkbar. Die Westfassade mit ihren zwei runden, ursprünglich viereckigen Türmen klingt in ihrer Dekoration deutlich an die Porta nigra an.

Am Niederrhein haben die Kirchen ihren maßgebenden Mittelpunkt in Köln. Nicht wie die mittelrheinischen Dome haben sie die konstruktive und künstlerische Entwickelung der Travée sich zur Aufgabe gesetzt, das Langhaus ist vielmehr in Köln meist unbedeutend, fast verkümmert, sondern ihre Leistung ist die reiche Bildung von Chor und Querschiff.

Die Kirche S. Maria im Kapitol (1049 geweiht, aber wahrscheinlich noch nicht vollendet) ist dafür vorbildlich gewesen. Die Abschlüsse der Querschiffflügel sind als Apsiden

gebildet und ein überwölbter Umgang zieht sich um alle drei Konchen herum. Die Halbkuppeln ruhen auf Säulen, zwischen denen man in den Umgang hineinblickt, wodurch eine wundervoll freiräumige Wirkung herauskommt. Aber auch konstruktiv ist dieses Motiv von Bedeutung, indem die Konchen die Vierungskuppel strebebogenartig stützen und ihrerseits wieder durch den kreuzgewölbten Umgang gestützt werden. Auf diese Weise ist eine Verbindung von centraler und basilikaler Anlage entstanden. Woher der Architekt die Anregung dazu genommen, ist streitig, vielleicht von centralen Saalanlagen der Römer, von denen noch ein Beispiel in den sogenannten Bädern zu Trier erhalten ist, vielleicht auch, daß der Erbauer oder sein Auftraggeber sich auf Reisen gesehener byzantinischer Kirchen erinnerte. Diese herrliche Anlage klingt namentlich in Groß Sankt Martin und in der Apostelkirche nach. Die Disposition und die untern Teile von Groß Sankt Martin stammen von einer Bauperiode, welche durch die Weihe von 1172 ihren Abschluß fand, die obern Teile und der Hauptturm gehören erst dem 13. Jahrhundert an. Die Apostelkirche (Abb. 334) stammt in ihren Hauptteilen noch aus dem 12. Jahrhundert, während die Wölbung erst 1219 vollendet wurde. In beiden Kirchen fehlt der Chorumgang von S. Maria im Kapitol; dafür sind in Groß Sankt Martin in der Mauermasse der Wand halbrunde Nischen angebracht worden, und im obern Geschoß wird die Kirche von einem Laufgang umzogen, welcher sich in hohen, schlanken Arkaden nach dem Hauptraum öffnet. Über der Vierungskuppel erhebt sich bei Groß Sankt Martin ein mächtiger quadrater Turm, den vier achtseitige Ecktürmchen umstehen, wodurch eine reiche, namentlich vom andern Rheinufer gesehen, höchst eindrucksvolle Silhouette entsteht. Bei der Apostelkirche ist die Vierungskuppel durch ein achteckiges Zeltdach mit Laterne auch außen als solche markiert; in den Winkeln zwischen den Konchen steigen zwei schlanke, unten runde, oben achteckige Türme auf. Ein großer quadrater Westturm beherrscht das Ganze.

Zur kölnischen Architektur gehört auch die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf gegenüber von Bonn, welche sich Erzbischof Arnold II. von Köln auf seinem dortigen Familiengut in den Jahren 1149—51 als Grabkirche errichtete. Das früheste Beispiel von Doppelkapellen, welche im 12. und 13. Jahrhundert in den Palästen der Großen sehr häufig vorkommen, ist die Godehardkapelle am Mainzer Dom, wahrscheinlich 1135—38 erbaut. Vielleicht ist dieser Gedanke auf die Kapelle zu Aachen zurückzuführen, indem sich die Emporen zu einer besonderen Kirche zusammenzogen, die mit der untern Kirche nur durch eine Öffnung im Fußboden in Verbindung steht. In den Schloßkapellen war dieser untere Raum beim Gottesdienst für die Dienerschaft bestimmt, auch vertrat er die Stelle einer Krypta und war die Grabstätte des Geschlechtes. Die Grabkapelle zu Schwarzrheindorf bildete ursprünglich ein griechisches Kreuz mit vorspringender, halbrunder Apsis. Bald nach der Vollendung wurde das störende Langhaus vorgelegt. Vielleicht hat der Erzbischof die Anregung zu dieser centralen Anlage aus Konstantinopel oder Italien mitgebracht, wo er mehreremale war. In Schwarzrheindorf kommt zuerst am Niederrhein das überaus reizvolle Motiv der Zwerggalerie im Äußern vor, die sich von dort auf alle kölnischen und viele andre rheinische Kirchen verbreitet hat und in der Regel mit einem Plattenfries verbunden ist. Dieser Fries zeigt in hellen viereckigen Umrahmungen dunkle Platten, welche in sehr feinsinniger Erfindung das Mittelglied bilden zwischen den tiefen Schatten der Zwerggalerien und der hellen Mauer der Kirche.

Das ganze Princip der niederrheinischen Architektur ist ein malerisches. Das Äußere ist vielfach gegliedert: das kurze, aber einheitliche Langhaus, die mächtigen halbrunden Apsisnischen des Querhauses und des Chores, die dazwischen eingelegten schlanken Türme, die flachen halbkegelförmigen Dächer der Apsiden, darüber die Giebel des Chorraumes und der Querhausflügel, und über diese sich erhebend die Kuppelbedachung oder der mächtige Vierungsturm, dazu kommen noch der oder die Türme im Westen. Nichts Wundervolleres kann man sich denken, als den Wechsel zwischen den kompakten Mauermassen und den zierlichen Einzelheiten. Der ganze Bau ist mit Blendarkaden geschmückt, deren Rundbögen im untern Geschoß auf Pilastern, im obern auf Halbsäulchen ruhen, während darüber der Plattenfries und die zierliche Zwerggalerie unmittelbar unter dem Dach hinlaufen. Von besonderer Schönheit sind auch die rhombischen Turmhauben, welche durch das Emporsteigen von Giebeln über den Turmwänden entstehen.

Die wohl noch auf römischen Fundamenten ruhende Kirche Sankt Gereon hat wegen dieses Umstandes und, weil sie die Grabkirche für die Gebeine der thebaischen

Legion war, eine abweichende Form. Die ursprüngliche Kirche bildet ein im 13. Jahrhundert erneuertes, etwas längliches Zehneck mit tiefen Nischen. Erzbischof Hanno hatte zu Ausgang des 11. Jahrhunderts einen östlichen Chorbau, zwei runde Türme und eine Krypta hinzugefügt; im 12. Jahrhundert waren weitere Veränderungen eingetreten, indem die Chorpartie, wie sie heute steht, nach Osten hinausgeschoben und die runden Türme durch die viereckigen ersetzt wurden.

In Sachsen, im mittel- und niederrheinischen Gebiet haben wir die großen Schöpfungsbauten und die eigentliche Entwickelung des romanischen Stils kennen gelernt; ganz anders ist das Bild, wenn wir uns nach **Süddeutschland** wenden. Dort werden keine neuen Stilelemente erfunden, und kein frischer Zug führt die Entwickelung aufwärts; wohl entstehen einzelne große und bedeutende Bauten, aber sie enthalten nichts Epochemachendes und die allgemeine Entwickelung wird durch sie nicht gefördert. Dennoch sind die Baumeister in **Schwaben und Bayern** in der Verwertung der anderwärts geschaffenen Stilelemente durchaus selbständig, und die Gesamterscheinung ihrer Bauwerke ist durchaus eigenartig. Lange Zeit hält man am Alten, am Primitiven fest. Zahlreiche Säulenbasiliken werden errichtet: der Dom zu Konstanz, das Münster zu Schaffhausen, die Aureliuskirche zu Hirsau, die Kirchen zu Alpirsbach, Schwarzbach, Brenz, Faurndau u. s. w. Zuweilen werden die Säulenreihen willkürlich durch Pfeiler unterbrochen, rhythmischer Stützenwechsel kommt fast nie vor, die Flachdecken sind fast allein gebräuchlich, und erst zu Schluß der Periode wagt man sich an die Wölbung. Der konservative Geist geht so weit, daß der Turm zuweilen nach altchristlicher Sitte frei neben die Kirche gestellt wird. Die Erscheinung der Gebäude im ganzen ist höchst einfach, sehr oft kommen einschiffige Kirchen vor, das Querschiff fehlt fast immer, und die Abmessungen des Grundrisses sind willkürlich. Zu den ältesten Bauten in Bayern gehören Obermünster und St. Emmeram zu Regensburg (letztere Kirche zum größten Teil verzopft), die Krypta und die Pfeiler des Langhauses vom Dom zu Augsburg. Pfeilerbauten in Schwaben und Bayern sind die Stiftskirche zu Mittelzell auf der Insel Reichenau, die Kirche zu Denkendorf bei Eßlingen, die Stiftskirche zu Ellwangen, das Schiff der Klosterkirche zu Maulbronn (mit späterer Überwölbung), die Peterskirche in Straubing, St. Zeno bei Reichenhall. Die Pfarrkirche zu Reichenhall und die Kirche am Petersberg bei Dachau haben Stützenwechsel.

Im **Elsaß** kommen zu denselben Eigentümlichkeiten noch Einflüsse von andern deutschen und den benachbarten französischen Provinzen dazu. In dem reichen Lande, wo schon früh Klöster gegründet wurden und wo viele wohlhabende Städte erblühten, war die Bauthätigkeit namentlich im 12. Jahrhundert außerordentlich rege, und eine große Anzahl von Kirchen ist erhalten geblieben. Durch die gedrückten schweren Formen, durch den düstern Eindruck treten sie in scharfen Gegensatz zu den heitern und anmutigen niederrheinischen Bauten. Im übrigen ist wegen der vielen verschiedenen Einflüsse die individuelle Erscheinung der einzelnen sehr verschiedenartig. Zum künstlerisch Bedeutendsten gehören die Reste von St. Leodegar zu Murbach (1216 geweiht), die Kirche von Mauresmünster bei Zabern mit ihrer ernsten, fast ausschließlich durch Lisenen und Rundbögen gegliederten Fassade, die reich geschmückte, an rheinische Bauten erinnernde Kirche zu Gebweiler, die fast unverändert erhaltene Kirche St. Fides zu Schlettstadt, die Peter-Paulskirche zu Rosheim (1049 geweiht, in den erhaltenen Formen aber wohl erst aus dem 12. Jahrhundert stammend) mit einer merkwürdigen, turmlosen, klassisch anmutenden Fassade, welche an süditalienische Kirchen (Foggia, Troja) erinnert.

Dem ganzen südwestlichen Deutschland, Bayern, Schwaben und Elsaß, eigentümlich ist der phantastisch barocke Schmuck, mit welchem nicht nur die Umrahmungen, Gesimse, Kapitäle und ähnliche Bauglieder bedeckt sind, sondern der oft auch auf die Wände hinübergreift. Abenteuerlich erdachte Tiergestalten, wunderliche Mischwesen aus tierischen und menschlichen Formen, seltsam gebogen und verschränkt, meist roh und plump in der Ausführung, oft wie tiefsinnige Symbole erscheinend, dann nur wie Ausgeburten einer ungezügelten barbarischen Phantasie, halb Spielereien, halb dunkle Rätsel, so treten uns diese merkwürdigen Gebilde entgegen. Sie sind sehr verschieden von der im ganzen romanischen Stil vorkommenden Belebung des Ornaments durch Tier- und Menschengestalten, diese abenteuerlichen Figuren treten vielmehr selbständig auf. Sie sind Zeugen echt germanischen Geistes; der Schauer vor dem Geheimnisvollen, Unergründlichen hat sie geschaffen, aber auch die Freude am Barocken, Verschnörkelten, am plumpen und täppischen Scherz. Es

ist, als ob die wuchtige schöpferische Kraft an den natürlichen Formen nicht ihr Genüge fände, sondern darüber hinausgriffe. Es ist, als schaute man in düsterm Nebel Gestalten sich bewegen, die man nicht genau erkennen kann, und die infolge ihres spukhaften Wesens in der Phantasie des Beschauers schreckhafte Formen angenommen haben. Derartige Skulpturen finden sich an der Peter- und Paulskirche zu Hirsau, an den Kirchen zu Denkendorf, Ellwangen, Faurndau, Brenz, Alpirsbach, Göpping, Freising; das Hauptstück

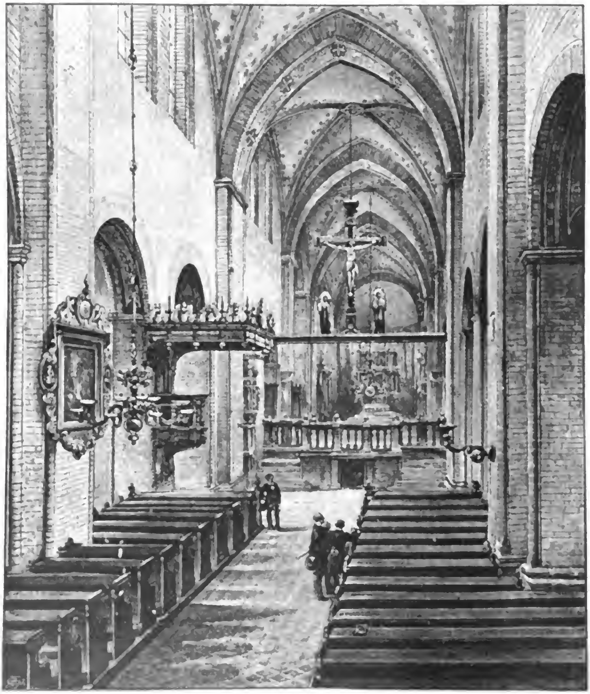


Abb. 335. Dom zu Ratzeburg. Innere Ansicht.

ist das Hauptportal der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg. Ausläufer hat diese Dekorationsweise bis in die österreichischen Länder hinein und nördlich bis in die Nähe von Gießen (Kirche von Großenlinden) entsendet. In derselben Kraft und Fülle tritt sie aber auch in Oberitalien auf.

Mit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gewann die **Clugnyacenser-Kongregation** baulich großen Einfluß auf Deutschland durch ihren Vorort Kloster Hirsau. Die Clugnyacenser haben keine wesentlich neuen Elemente herzugetragen, aber ihre Kirchen

haben doch einen eignen Bautypus. Sie besitzen nur einen Chor im Osten und keine Krypta, sie haben eine zweitürmige Fassade und eine Vorhalle, die sich zuweilen zu einer besonderen Vorkirche erweitert, wie wir es schon bei Paulinzelle kennen gelernt haben. Im Innern befindet sich über der Vorhalle eine Empore. Die deutschen Kirchen dieses Ordens bevorzugen die Säulenbasilika vor dem Pfeilerbau, Gewölbe werden nur selten angewendet. Von den Kirchen zu Hirsau wurde die Aureliuskirche in den Jahren 1058—71 errichtet, und 1083—91 die größere Peter-Paulskirche erbaut, welche eine Vorkirche enthielt, und die 1692 fast gänzlich zerstört wurde. Da in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts auch die Glanzzeit des Hirsauer Klosters fällt, sind diese beiden Bauten maßgebend für viele Kirchen derselben Kongregation geworden.



Abb. 336. Das Kaiserhaus zu Goslar, östliche Langseite und Ulrichskapelle.
Die Strebemauern zu den Seiten des Mittelfensters sind eine spätere stützende Zuthat.

Die **österreichischen Lande** sind abhängig vom süddeutschen Bautypus, ihre Kirchen sind ohne Querhaus und haben mit Vorliebe drei Apsiden im Osten. Dem oberitalienischen Beispiel verdanken sie die prächtigen Portalbauten mit ihrem reichen architektonischen und plastischen Schmuck, mit den Löwen, welche die vordersten Säulen tragen. Eines der schönsten Portale befindet sich im Innern der Vorhalle am Dom zu Gurk. Derselbe Bau zeichnet sich durch eine hundertsäulige Krypta aus.

Mit der bisher geschilderten Vielseitigkeit war die bildende Kraft des romanischen Stils nicht erschöpft. Noch ein großes Gebiet bleibt uns zu betrachten übrig, wo unter ganz andern Verhältnissen der Stil wieder ganz neu erscheint. Es ist die **norddeutsche Tiefebene.** Hier waren die frühsten Bauten aus den Bruchstücken der erratischen Blöcke, also aus dem harten Urgestein hergestellt (Teile von St. Godehard in Brandenburg und vom Dom zu Havelberg) und mußten natürlich von ungefüger Form werden. Sobald aber dieses schwere Material durch den Backstein ersetzt ward, nimmt der für den Haustein erfundene und ausgebildete Stil ganz neue Einzelformen an, die künstlerisch voll befriedigen, weil sie aus dem Material abgeleitet sind.

Die Würfelkapitäle sind nicht mehr nach unten abgerundet, sondern erhalten eine trapezartige Form mit Schildflächen, welche auf die Spitze gestellte Dreiecke bilden. Der Rundbogenfries gewinnt an Reichtum, indem zwei Reihen von Rundbögen ineinander ge-

schoben werden, so daß sie sich durchschneiden. Höchst geistreich ist die Verwendung einer Stromschicht von übereck gestellten Ziegeln, welche den antiken Zahnschnitt vertritt. Da aber alle Gesimse, alle Profilierungen wegen der Kleinheit der einzelnen Bausteine nur wenig vortreten können, ordnen sich alle Details bescheiden den großen Massen unter, und das Hauptaugenmerk der Architekten wird auf das Konstruktive gelenkt. Dafür wird der Bau durch die stark betonten Stoß- und Lagerfugen der Ziegel dekorativ belebt. Dieser Charakter ist auf dem ganzen Gebiet des nordischen Backsteinbaus einheitlich; dadurch büßen die einzelnen Bauten den Reiz des Individuellen ein, aber sie gewinnen auf der andern Seite an gesetzmäßiger Durchbildung. Man hat vermutet, daß die Formen des

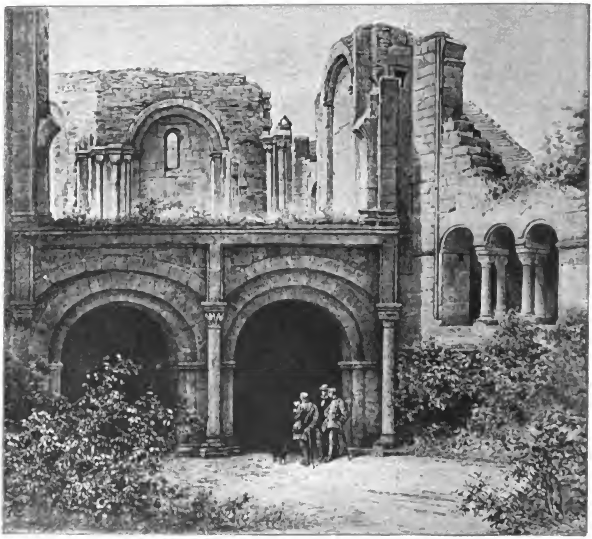


Abb. 337. Ruinen der Barbarossapfalz zu Gelnhausen. Doppeltes Thor, darüber Reste der Schloßkapelle, seitwärts Fenster des Saals.

Backsteinbaus von Oberitalien übernommen wären; wahrscheinlicher ist es jedoch, daß sie auch in Norddeutschland selbständig erwachsen sind.

Das schönste Werk ist die Klosterkirche zu Jerichow bei Tangermünde. Der jetzige Bau ist wahrscheinlich um 1200 entstanden, eine kreuzförmige Säulenbasilika wie die meisten Prämonstratenserkirchen mit je einer Kapelle neben dem Altarhaus. Der Dom zu Ratzeburg (Abb. 335) wurde in seinen Hauptteilen von Bischof Isfried (1178—1204) errichtet, wobei der Erbauer sich beim Langhaus vom Braunschweiger Dom beeinflussen ließ. Andre bedeutende Bauten sind zu Arendsee und zu Diesdorf in der Altmark.

Auch Centralbauten kommen in der norddeutschen Tiefebene vor. Die Michaelskirche zu Schleswig mit zwölf radiant gestellten vierseitigen Pfeilern, Emporen und höher aufsteigendem Mittelraum mit Oberfenstern ist noch vor Kenntnis des Backsteinbaus in Tuffstein um 1100 errichtet. Die Centralkirche zu Schlamersdorf ist aus Granit.

Die bedeutendste Centralkirche war die St. Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg.

Neben der kirchlichen Baukunst blieb die **Profanarchitektur** weit zurück. Die Privathäuser waren lange Zeit ausschließlich Holzbauten, noch bis ins 13. Jahrhundert kommen in einzelnen Gegenden Steinhäuser selten vor. Die ältesten Reste steinerner Häuser befinden sich in Trier aus dem 11. Jahrhundert, es sind die sogenannten Propugnacula, die man früher irrtümlich für Teile römischer Befestigungen hielt. Auch die Klöster und fürstlichen Burgen wurden erst spät künstlerisch ausgestaltet. Bei den Klöstern wurde namentlich der Kreuzgang geschmückt. An den frühsten Bauten sind die Einschnitte nach dem innern Hof noch fensterartig (Kloster auf dem Nonnberg zu Salzburg, wahrscheinlich Ende des 11. Jahrhunderts), seit dem 12. Jahrhundert aber werden die Wände bis auf eine niedrige Brüstung ausgeschnitten und durch Säulenarkaden ersetzt, die mit Pfeilern wechseln (Kreuzgang der Stiftskirche zu Berchtesgaden 1109—1122; Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall nur mit Säulenarkaden, Mitte des 12. Jahrhunderts; Kreuzgang des Großmünsters in Zürich, besonders schön, um 1200). Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts wurden auch die größern Räume im Innern der Klöster architektonisch geschmückt (Säle in den Klöstern zu Bebenhausen und Maulbronn).

Die Burgen der Fürsten und des Adels erhoben sich erst von der Mitte des 12. Jahrhunderts zu monumentaler Gestalt. Die meisten Überreste befinden sich in der Nähe des Rhein, aber auch im übrigen Norddeutschland gibt es einige bedeutende Bauten und Ruinen, im Süden ist nur Schloß Tirol bei Meran besonders zu nennen. Aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt die Burg zu Eger, die in den Besitz des Kaisers Friedrich Barbarossa kam als Mitgift seiner Gemahlin Adelheid. In Braunschweig sind Reste der Burg Heinrichs des Löwen, Dankwarderode (1150—70), erhalten. Der einzige Schmuck im Äußern des Gebäudes bestand aus Bogenfenstern mit Säulchen im obern Saalgeschoß. Wesentlich prächtiger ist die von Kaiser Heinrich III. gegründete und wohlerhaltene Pfalz zu Goslar (Abb. 336). Das ganze Obergeschoß nimmt ein mächtiger Saal ein, dieser öffnet sich nach dem Hof in Arkaden, welche von Pfeilern getragen werden und je zwei durch Rundbogen verbundene Säulchen zwischen sich haben. Von den Kaiserschlössern zu Wimpfen am Berge und zu Gelnhausen sind nur Ruinen erhalten, aber die von Gelnhausen (1170 vollendet) (Abb. 337) lassen noch deutlich die Anlage des Ganzen erkennen mit zwei Geschossen übereinander, deren Außenmauer durch Lisenen und Rundbogenfries gegliedert war, so daß die Fensterreihen durch Umrahmung unterbrochen und in Gruppen zusammengefaßt wurden. Überaus reich waren in beiden Schlössern die Details, die Arkadenfenster zierlich und anmutig mit reich geschmückten Kapitälen auf den Säulchen; berühmt sind die Überreste des großen Kamins von Gelnhausen. Das herrlichste und besterhaltene Schloß aus romanischer Zeit ist die Wartburg bei Eisenach. Der jetzige Steinbau scheint vom Landgrafen Ludwig III. (1130—50) errichtet und das Obergeschoß vom Landgrafen Hermann I. (um 1190) aufgesetzt zu sein. Hier sind drei Geschosse mit Rundbogenfenstern, deren Höhe nach oben zu abnimmt, übereinander. Die im wesentlichen im alten Zustande bewahrte Einteilung des Innern bietet ein vortreffliches Bild eines fürstlichen Wohnsitzes jener Zeit.

Der sogenannte Übergangsstil.

Die neuen Elemente, welche die ganze mittelalterliche Architektur umgestalten sollten, waren französischen Ursprungs. Nachdem man zuerst in der Provence und dann in der Auvergne versucht hatte den Seitenschub des Mittelschiffsgewölbes durch Halbtonnen oder Halbkuppeln auf die Außenmauern überzuleiten, erkannte man in Frankreich, daß sich beim Kreuzgewölbe der Druck in der Hauptsache auf vier Punkte konzentriere, und nun that man den weitern, für die ganze Architektur ausschlaggebenden Schritt, diesen Druck vermittelst Strebebögen auf Strebepfeiler zu übertragen. Ziemlich gleichzeitig fand auch der Spitzbogen, der schon immer einzeln angewendet war, weitere Verbreitung und wurde konstruktiv verwertet. Wohl



Abb. 338. Dom zu Limburg an der Lahn. Nordwestansicht.

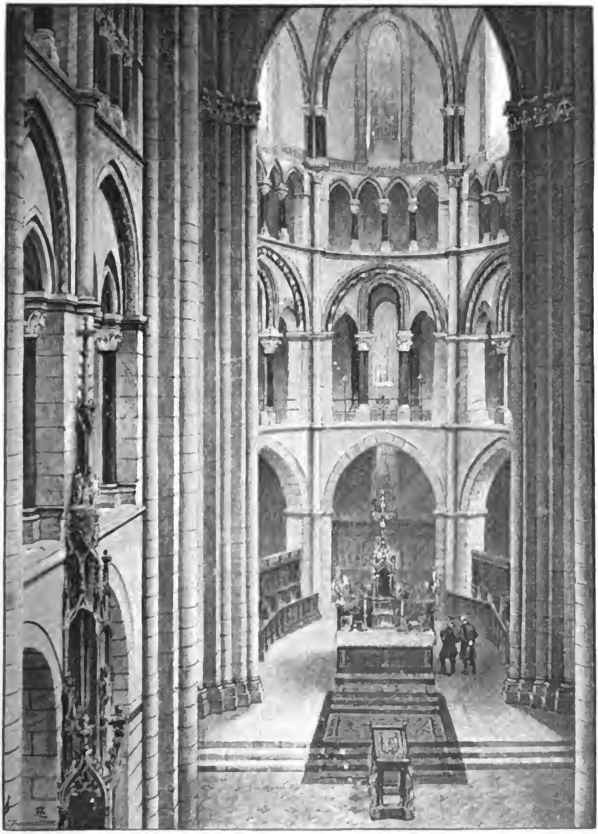


Abb. 339. Dom zu Limburg an der Lahn. Innenansicht.

war es schon beim Rundbogen möglich gewesen, oblonge Felder zu überwölben, indem man den engern Rundbogen überhöhte und den weitern niederdrückte, aber dieses Auskunftsmittel war unkünstlerisch. Erst nachdem die Architekten den fruchtbaren Gedanken gefaßt hatten, den Rundbogen in der Mitte einzuknicken, so daß er zum Spitzbogen wurde, war die Schwierigkeit gelöst, und man konnte jedes beliebige Feld mit Leichtigkeit überwölben, denn der Spitzbogen kann bei jeder Spannung zu jeder Höhe emporgeführt werden. Damit war das letzte entscheidende Wort zur völligen Umgestaltung der Architektur ausgesprochen.

Trotzdem die deutschen Baumeister den Spitzbogen sehr bald herübernahmen, und ihn allgemein, auch in den Gewölben und Arkaden verwerteten, übte er doch ein halbes Jahrhundert kaum einen Einfluß auf die Konstruktion, so fest wurzelte der romanische Stil, als die national germanische Bauweise, im Empfinden des Volkes. Nur der Plan der Kirche wurde insofern umgestaltet, als das gebundene System nicht mehr so häufig zur Anwendung kam, sondern die Zahl der Gewölbefelder in allen Schiffen gleich gemacht wurde. Die Bezeichnung Übergangsstil für diese Epoche der deutschen Baukunst, welche die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ausfüllt, ist nicht richtig, denn die Bauten bilden keineswegs den Übergang zur Gotik, sondern bleiben durchaus romanisch und nehmen nur einige Einzelheiten von der französischen Gotik auf. Selbst wenn Strebepfeiler klarer als solche hervortreten, und in den einzelnen Fällen, in welchen Strebebögen zur Anwendung kommen, wirken sie auf den Gesamtcharakter der Bauten kaum ein. Dagegen beschränkt sich die Herübernahme von Einzelheiten der französischen Gotik nicht auf den Spitzbogen. Der romanische Stil war ja immer höchst bereitwillig gewesen, neue Dekorationselemente auszubilden und aufzunehmen, und für den Übergangsstil ist das Streben nach reicher Dekoration besonders bezeichnend; schon zu Ende des 12. Jahrhunderts tritt das korinthische Kapitäl, das immer einzeln in Übung geblieben war, ganz in den Vordergrund und verdrängt in der Folge das Würfelkapitäl vollständig, weil dieses für die elegante Erscheinung der neuen Bauwerke zu massig war. Im Anfang des 13. Jahrhunderts tritt das französische Knospenkapitäl und von etwa 1225 ab das gotische Blattkapitäl dazu. Nach französischem Muster kommt die reichere Gestaltung mit Emporen über den Seitenschiffen in allgemeinere Aufnahme, die Wände werden durch Blendnischen und Triforiengalerien (schmale Laufgänge in der Mauerdicke, nach dem Innern mit Säulenarkaden geöffnet) belebt, die Gewölbekappen stoßen nicht mehr in scharfen Graten aneinander, sondern lagern zwischen Rippen, welche das Gerüst bilden, während die Gewölbefelder nur Füllung sind. Als Träger der Gewölberippen treten schlanke Säulchen vor die Flächen und in die Ecken der Pfeiler. Durch Ringe werden die hohen Säulchen für das Auge wohlthuend geteilt, die Arkadenbögen werden mit Rundstäben reicher geschmückt, in die Fensterwandungen treten ebenfalls Säulchen.

Am frühsten machen sich diese Veränderungen im **Rheinland** bemerklich. Das lebhafte Volk der Rheinländer erkennt sofort die große dekorative Bedeutung der neuen Elemente, im Rheinland entfaltet sich die Dekorationslust am reichsten, und dort hat der sogenannte Übergangsstil seine glänzendsten Beispiele aufzuweisen. Bei dieser überwiegenden Freude am reichen Schmuck kommen selten einheitliche Werke zu stande, die in sich har-

monisch wirken wie die Pfarrkirche zu Offenbach am Glan. Oft fällt dieser Periode auch die Aufgabe zu, ältere Bauten zum Abschluß zu bringen, wie beim Münster zu Bonn, dessen westliche Teile, Chor und Krypta, noch dem 11. Jahrhundert angehören. Einer der schönsten rheinischen Bauten überhaupt ist die Pfarrkirche zu Andernach, welche in der Hauptsache aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammt. Sie hat noch das gebundene System beibehalten, vier Türme steigen aus dem Bau empor;

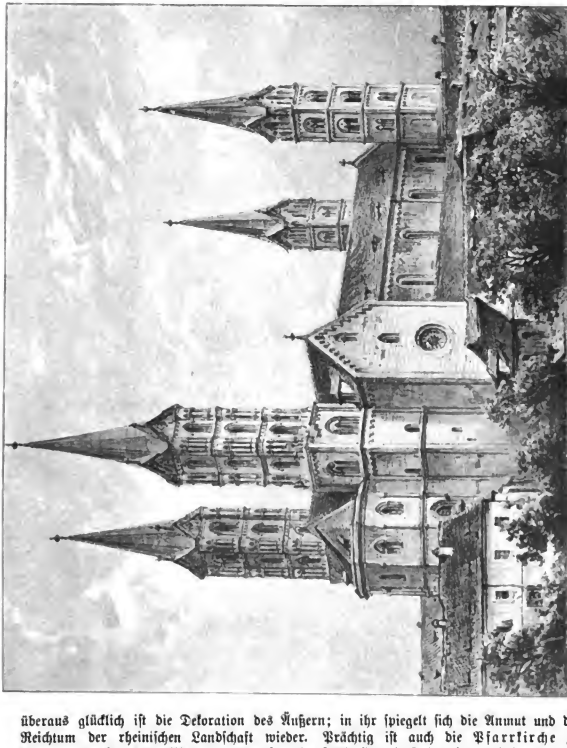


Abb. 340. Dom zu Bamberg. Südwestansicht.

überaus glücklich ist die Dekoration des Äußern; in ihr spiegelt sich die Anmut und der Reichtum der rheinischen Landschaft wieder. Prächtig ist auch die Pfarrkirche zu Boppard geschmückt. Bis zu welcher barocken Fülle sich die Dekoration versteigen konnte, das zeigt die Quirinuskirche zu Neuß (1209—1223) namentlich in der Fassade des querschiffartigen Vorbaus mit dem quadraten Turm. An der Kirche zu Sinzig und an Sankt Martin zu Münstermaifeld sind die Apsiden schon polygon gebildet und die Polygonseiten werden nach oben durch Spitzgiebel abgeschlossen, in solcher Übereinstimmung an beiden Kirchen, daß man mit Wahrscheinlichkeit denselben Baumeister vermuten könnte.

Das großartigste rheinische Werk dieser Zeit ist der Dom zu Limburg a. d. Lahn (1213—1242) (Abb. 338 u. 339). Hoch auf einem Felsen erhebt sich die Kirche über dem Fluß, sieben Türme von verschiedener Größe und Bedachung, zwei an der Fassade, einer über der Vierung, und je zwei an den Enden der Querschiffarme, und der enge Zusammenschluß bei nur zwei Jochen im Langhaus geben ihr eine höchst wirkungsvolle Silhouette. Die Pracht der äußern Erscheinung wird gesteigert durch die reiche Belebung mit Blendnischen, Fenstern, kleinen Arkadengalerien, Lisenen und Rundbögen. Das Rundfenster der Fassade, die Blendarkaden darunter und der Giebel darüber sind französische Motive. Trotz dieser verschwenderischen Pracht wirkt der Bau nicht zierlich, sondern in großen Massen. Im Innern werden im Langhaus, Querhaus und Chor die Wände fast ganz aufgelöst, durch drei Reihen übereinander von unten nach oben zu leichter werdenden Spitzbogenarkaden: zu unterst die Arkaden nach den Seitenschiffen und dem Chorumgang, darüber Emporen und zu oberst Triforiengalerien. Die Hauptpfeiler mit ihrem reichen Halbsäulchenschmuck steigen durch alle Stockwerke ununterbrochen empor und teilen die Arkadengalerien schön ab. Das Vorbild für diese Dekoration ist die Kathedrale von Noyon gewesen. Aber trotz dieser vielen französischen Elemente ist der Grundcharakter der Kirche rein romanisch. (Das Gegenbild dazu ist der Chor des Domes zu Magdeburg, begonnen 1208, der die französische Bauweise auch im Konstruktiven nachahmt und daher schon zur Gotik gehört.) — Der Charakter der rheinischen Bauten überträgt sich auch auf die Nachbargebiete, wie die schöne Pfarrkirche zu Gelnhausen beweist.

Mit welchem Reichtum der spätromanische Stil einen Centralbau zu schmücken verstand, zeigt die Matthiaskapelle zu Kobern. Der Mittelraum ruht auf acht Säulenbündeln, welche der malerischen Erscheinung zu liebe mit Schaftringen in verschiedener Höhe verziert sind. Das Gewölbe des Umgangs steigt in Tonnen fächerförmig gegen den Mittelraum auf. Die Vorliebe für solche Centralanlagen in spätromanischer Zeit ist auf die Kreuzzüge zurückzuführen, man schuf darin Erinnerungen an die heilige Grabkirche Konstantins und den mächtigen Felsendom auf der Stätte des salomonischen Tempels zu Jerusalem.

Die Kirchen im **mittlern Deutschland** beharren in dieser Periode noch beim gebundenen System, die Arkaden und Gewölbe sind spitzbogig, die äußere Mauer wird durch Strebepfeiler verstärkt, die Hauptpfeiler werden kreuzförmig gebildet und mit Halbsäulen und Diensten versehen, welche die Rippen des Gewölbes tragen, der Chor wird polygon geschlossen, die Thüren und Fenster bleiben noch längere Zeit rundbogig. Der hervorragendste Bau, zugleich einer der schönsten Bauten des romanischen Stils überhaupt, ist der Dom zu Bamberg (Abb. 340), majestätisch über der Stadt gelegen, ihr den besonders prächtig geschmückten Ostchor zukehrend. Die unter Kaiser Heinrich II. 1012 geweihte Kirche war 1081 abgebrannt. 1111 wurde ein Neubau geweiht, aber auch dieser ist nicht erhalten. Die heutige Kirche wurde um 1192 begonnen und 1237 geweiht. Die Doppelchörigkeit ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß man sich an den alten Grundplan anschloß. In den Formen lassen sich zwei verschiedene Bauperioden unterscheiden, die ältern Teile sind die nach der Stadt zu gelegenen. Das Innere ist einfach, schmucklos, etwas schwerfällig. Reicher ornamentaler, mit Figuren belebter Schmuck ergießt sich über das Gebäude, in besonderer Fülle häuft er sich an den beiden Portalen der Ostfront. Die Vierung ist nicht durch eine Kuppel ausgezeichnet, die Türme haben statt der rheinischen Hauben schlanke Spitzen, welche zierlich emporsteigen. Besonders ausgezeichnet ist das westliche Turmpaar, indem bei den drei obern Geschossen in den abgestumpften Ecken durchbrochene Türmchen angebracht sind, ein Motiv, welches französischen Vorbildern entlehnt ist und auch am Dom von Naumburg vorkommt. Überhaupt hat der Dom von Naumburg wie andre thüringische Bauten Einwirkungen von Bamberg erfahren, wenn diese Werke auch im ganzen selbständig sind. Auch in Naumburg ist die doppelchörige Anlage aus dem Beibehalten dieser Form von einem ältern Bau zu erklären. Der Mittelbau stammt aus einer Arbeitsperiode, welche mit einer Weihe des Jahres 1242 ihren Abschluß fand. Wenig später wurde der frühgotische Westchor errichtet, welcher die berühmten Skulpturen (S. 487 ff.) enthält. Der Ostchor rührt erst von einer Erneuerung des 14. Jahrhunderts her. Im Stil mit diesen Bauten entfernt verwandt sind Langhaus und Querhaus vom Münster zu Basel, die nach dem Brande vom Jahre 1185 errichtet sind. Hier ist, entsprechend den süddeutschen konservativen Neigungen, noch das Würfelkapitäl in Gebrauch. Der Chor mit polygonem Schluß und Umgang nach französischer Weise ist schon von der Gotik stark beeinflußt.

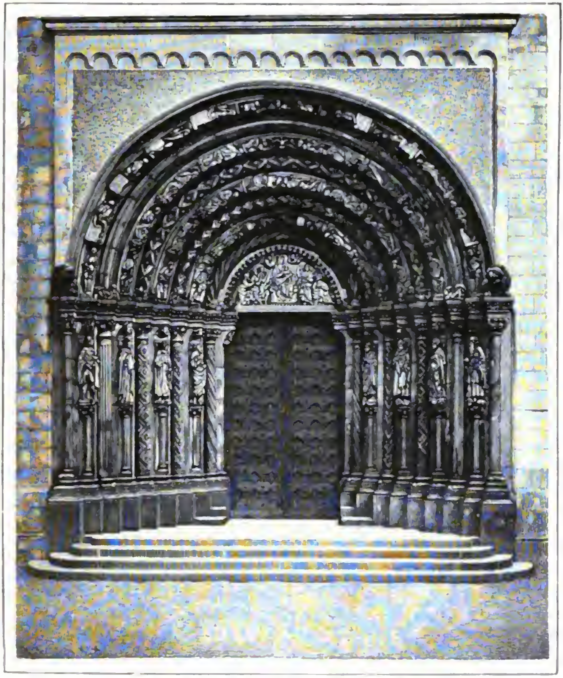


Abb. 341. Goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen.

In **Westfalen** sind die bedeutendsten Werke der Übergangszeit der Dom zu Osnabrück (um 1225 erbaut) mit massigen Hauptpfeilern und der Dom zu Münster (1225—61), ebenfalls ein mächtiger Bau, infolge der weitgespannten Arkaden von äußerst weiträumiger Wirkung. An beiden Bauten ist das Obergeschoß des Mittelschiffes im Äußern sehr schön belebt durch Fenster und Blendnischen, die mit Säulchen in den Wandungen ausgesetzt sind.

Im Material des Backsteins war eine so reiche Dekoration, wie sie der spätromanische Stil liebte, nicht möglich, daher behalten die Kirchen der **norddeutschen Tiefebene** ihren strengen und ernsten Charakter bei und beschränken sich auf einzelne Prachtstücke in Haustein, wie das reichgeschmückte spitzbogige Portal am nördlichen Kreuzarm des Domes zu Lübeck.

Französische Einwirkungen erstrecken sich bis mitten in das Reich. Am Dom zu Halberstadt sind sie in der Bildung der Westfront bemerkbar mit dem mächtigen Portal, der großen Rose und dem Spitzgiebel zwischen den Türmen. Eine besonders herrliche Frucht dieser Einflüsse ist die von ihrer ehemaligen Vergoldung sogenannte

goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen (Abb. 341). Die tiefen Schrägen sind mit Säulchen ausgesetzt, deren Schäfte reich ornamentiert sind, und die Laibung ist mit entsprechenden Bogenwulsten geschmückt. Zwischen den Säulchen stehen in Nischen Statuetten, und in den Hohlkehlen der Laibungen darüber folgen einander auf Konsolen sitzende kleine Figürchen. Auch das Tympanon ist plastisch verziert. Alles Ornament und aller figürliche Schmuck ist von vollendeter Schönheit und köstlicher Feinheit (vergl. S. 487).

Gegen den Glanz des romanischen Stils auf der Höhe seiner Ausbildung und gegen die verschwenderische Pracht der spätromanischen Bauten machte sich eine Reaktion bemerkbar, welche von dem **Cisterzienserorden** ausging. Sie war nur eine Folge von dem ganzen Auftreten des Ordens überhaupt. In den Kämpfen zwischen Kaiser und Papst war der Orden von Clugny, die kräftigste Hilfe des Papsttums, zu einer Macht herangewachsen, die ganz unabhängig von weltlichen und geistlichen Herren geworden war und in allen kirchenpolitischen Fragen den Ausschlag gab. Gegen diese Verweltlichung des Mönchstums lehnte sich zu Ende des 11. Jahrhunderts der Abt von St. Michel Tonnère, Robert aus der Familie der burgundischen Herzöge, auf, und nachdem er vergeblich versucht hatte, in einem neugegründeten Kloster die Brüder zu strengerem mönchischen Leben zurückzuführen, entfloh er in das einsame Bergthal Citeaux und lebte dort in Gebet und harter körperlicher Arbeit. Seine Entsagung, seine werkthätige Liebe, sein ausschließlich auf das Jenseitige gerichteter Blick zogen die Aufmerksamkeit auf ihn, und es folgten ihm einige Genossen, aber erst als im Jahre 1113 der junge Bernhard von Chatillon mit seinem unermüdlichen Thatendrang und seiner flammenden Begeisterung in die Gesellschaft trat, war es entschieden, daß die Bewegung einen Welterfolg haben sollte. Bernhard wurde der Abt des Tochterklosters Clairvaux und hob dieses zur maßgebenden Stellung empor. Durch seine zündende Beredsamkeit hat er große politische Wendungen hervorgerufen, aber ein dauerndes Verhältnis zur Politik hat er für seinen Orden nicht erstrebt. Die Organisation der Genossenschaft war nicht monarchisch wie die von Clugny, sondern die höchste Entscheidung lag bei dem Generalkapitel sämtlicher Äbte. Überhaupt spricht sich ein Gegensatz zu Clugny in allen Satzungen aus. Jede Verbindung mit der Laienwelt wurde vermieden und diese der Weltgeistlichkeit überlassen, auf welche alle Rücksicht genommen wurde. Alle pfarramtlichen Handlungen waren außer in Notfällen verboten, ebenso war der Unterricht der Laienjugend untersagt. Das Leben spielte sich ganz innerhalb des Ordens ab in äußerster Strenge nach den Regeln Benedikts. Neben dem Gottesdienst war harte Arbeit die einzige Losung. Hauptsächlich widmeten sich die Cisterzienser dem Landbau. Sie sind Kultivatoren ersten Ranges geworden und haben in den östlichen Provinzen germanisierend gewirkt. Auf diese Weise verpflichteten sie sich gleichermaßen die Landesherren und das Volk, das voller Liebe an ihnen hing. Aus dem ganzen Charakter des Ordens ist es erklärlich, daß er kein Verhältnis zu Kunst und Wissenschaft hatte, vielmehr sich feindlich dagegen stellte. Poesie und Malerei waren gänzlich verboten, die Bücher durften keine Miniaturen enthalten. Bisher hatte es als ein Gott wohlgefälliges Werk gegolten, die Kirchen reich zu schmücken, und viele fromme Stiftungen waren in Gestalt von Kunstwerken gemacht worden. Die Cisterzienser aber verlangten, daß das Haus des Herrn so einfach wie möglich sei, entsprechend der Armut des Ordens und seiner unbedingten Hingabe an das Überirdische. Bernhard von Clairvaux ist darin mit den schärfsten Forderungen hervorgetreten. Ist ein Bild darum heiliger, weil es aus kostbarem Material verfertigt oder künstlerisch wertvoll ist? fragte er. Das Geld, welches bisher für die Ausstattung der Kirchen verwendet wurde, sollte jetzt den Armen und Bedürftigen zufließen. Anders wie der Clugnyazenserorden, der wohl eine besondere Kirchenform bevorzugte, aber nicht tiefer in die Entwickelung der Baukunst eingriff, haben die Cisterzienser einen Kirchentypus geschaffen, der weit von den übrigen romanischen Kirchen absteht und das Verlangen nach Einfachheit energisch durchgeführt hat.

Der Hauptschmuck der romanischen Kirchen im Äußern, die Mehrzahl der Türme, fiel fort, nur ein Dachreiter über der Vierung war erlaubt. Auch die Vorhalle und die darüber befindliche Empore wurden fortgelassen. Der Chor wird mit Vorliebe geradlinig geschlossen, und neben dem Chor an der Hinterwand des Querschiffes werden noch weitere kleine Kapellen angelegt, um dem Bedürfnis nach Einzelandacht zu genügen; auch werden die Seitenschiffe neben dem Chor fortgeführt, oder es zieht sich ein ganzer Umgang um

den Chor oder endlich um diesen Umgang legen sich noch auf allen drei Seiten Kapellen (Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig); für das letztere war vielleicht die jetzt zerstörte Kirche zu Citeaux vorbildlich. Chor, Umgang und Kapellen sind mit Pultdächern versehen und stufen sich im Äußern treppenartig ab, was einen sehr nüchternen Eindruck macht. Mit einigen frühen Ausnahmen sind es immer Gewölbebauten. Eine Eigentümlichkeit, die sich nur bei Cisterzienserkirchen und -klöstern findet, ist, daß die Halbsäulchen und Dienste nicht vom Fußboden emporsteigen, sondern ein Stück oberhalb auf Konsolen entspringen. Das Portal der Fassade liegt zuweilen nicht im Mittelschiff, sondern in einem oder, bei zwei Portalen, in beiden Seitenschiffen, um anzudeuten, daß die Laien in diesen Mönchskirchen nur geduldet waren. Das Ornament wird möglichst beschränkt, alles Figürliche fällt fort. Da in diesen schmucklosen Kirchen das Hauptaugenmerk auf das Konstruktive gerichtet wurde, haben sie der Gotik in Deutschland vorgearbeitet und ihr den Boden bereitet. — Bei den Klosterbauten hielt man an der Strenge und Einfachheit nicht lange fest. Es gibt vielmehr außerordentlich prächtige Anlagen, von denen das schönste und reichste Beispiel das gut erhaltene Kloster zu Maulbronn ist. Das Laienrefektorium, das Refektorium der Brüder, die Vorhalle der Kirche und der Südflügel des Kreuzganges stammen aus dieser Zeit und sind von wahrhaft klassischer Vollendung, edel in den Verhältnissen und harmonisch im Zusammenklang des Ganzen mit dem Detail. Von ähnlicher Schönheit sind die österreichischen Abteien von Heiligenkreuz, Lilienfeld und Zwetl. Unter den norddeutschen Backsteinbauten der Cisterzienser ragen Dobrilugk und Lehnin hervor. In der Lehniner Kirche ist der wahrscheinlich bald nach 1180 begonnene Chor noch ganz romanisch, der größte Teil des 1262 vollendeten Langhauses zeigt den Übergangsstil in schönen Verhältnissen.

Ganz einzeln, und zwar nicht nur unter den Ordensbauten der Cisterzienser, steht die Kirche zu Heisterbach am Siebengebirge da. Sie bezeugt von allen Übergangsbauten in Deutschland den Einfluß der französischen neuen Konstruktionsweise am stärksten, und doch ist der Architekt dabei in ganz eigner Weise verfahren. Die Kirche wurde im Jahre 1810 von den Franzosen auf Abbruch verkauft, und nur noch die Apsis ist gerettet. Der Bau hatte zwei Querschiffe, von denen das eine wenig ausgebildet war. Die Apsis ruht im untern Geschoß auf schlanken gekuppelten Säulen, ein niedriger Umgang legt sich herum, und auf dessen Wölbung, welche durch eine darüberliegende schräg ansteigende Mauermasse verstärkt ist, ruht die Oberwand der Apsis; besondere höhere Strebemauern helfen sie stützen. Der Umgang seinerseits wieder wird durch eine mächtige, ebenfalls schräg aufsteigende Grundmauer gesichert, in welcher tiefe Nischen einen Kapellenkranz abgeben. So unbeholfen dieses Strebesystem ist, so hat die glänzende dekorative Fähigkeit und das feine Gefühl für Verhältnisse, welche dem spätromanischen Stil eigen sind, das gänzlich zu verdecken gewußt, wenigstens für die Innenerscheinung, und einen Bau geschaffen, der als Ruine inmitten grüner Waldeinsamkeit von unvergleichlich schöner und anmutiger Wirkung ist.

In vielen der zuletzt geschilderten Bauten hat der neue französische Stil, die sogenannte Gotik, schon sehr vernehmlich angepocht, aber immer noch ist die Grunderscheinung dadurch nicht verändert worden. Bis zuletzt hat der romanische Stil seine frische, sprudelnde Schöpferkraft behalten. Wie er keine eigentliche Entwickelung aus primitiven Anfängen hatte, sondern nur einen herrlichen Reichtum verschiedener Erscheinungsformen, so hat er auch kein eigentliches Ende gehabt. Er hat sich nicht auf natürliche Weise ausgelebt, sondern ist zu Grunde gegangen unter dem Ansturm der neuen Bauweise, die so sehr viel rationeller war. Die Phantasie und Herzenswärme, die künstlerische Fülle des germanischen Stils ist der verstandesklaren und praktischen französischen Baukunst erlegen.

B. Frankreich.



Abb. 342. Aus einer Lebensbeschreibung Heinrichs II. Bibliothek zu Bamberg.

Anders als in Deutschland, wo trotz der individuellen Sondererscheinung der romanischen Bauten in den verschiedenen Provinzen eine allen gemeinsame Richtung nicht zu verkennen ist, und die Einflüsse herüber und hinüber spielen, gehen in Frankreich die einzelnen Teile des Landes ganz getrennte Wege, die sich nur hin und wieder flüchtig berühren. Ganz im Gegensatz zu später bildete Deutschland damals viel mehr eine einheitliche Masse als Frankreich, das in der Folge ausersehen war, unter allen Nationen Europas am meisten nach Centralisierung zu streben. In jenen frühen mittelalterlichen Zeiten, als die französische Nation erst entstand, waren in der Völkermischung der einzelnen Provinzen starke Gegensätze. Im Süden, in der altrömischen Provinz, konnten die vereinzelten deutschen Elemente gegen die einheimische Bevölkerung und die römische Kultur nicht aufkommen. Dagegen hatte das Volk im nördlichen Frankreich eine starke Beimischung germanischen Blutes, und die römische Kultur hatte in diesen Gebietsteilen nicht so feste Wurzel gefaßt. Namentlich die östlichen Gegenden waren stark germanisiert worden, während sich im Westen das Keltentum ziemlich rein erhalten hatte, und als sich später die Normannen auf der nach ihnen benannten Halbinsel niederließen, da wurde dort wieder eine Pflanzstätte germanischen Geistes geschaffen.

In der **Provence** bestanden als Reste der hohen antiken Kultur zahlreiche, zum Teil bis heute erhaltene römische Bauten. Dort war die Baukunst kaum aus der Übung gekommen und in direkter Anknüpfung an die Antike setzte sie sich fort. Wie man es an erhaltenen Bauten des Altertums sah (besonders schön am Tempel zu Nimes), blieben die meisten Kirchen einschiffig und wurden mit einem Tonnengewölbe bedeckt. In vielen Fällen wird das Tonnengewölbe durch Transversalgurte gegliedert, und diese ruhen auf einfachen oder doppelten Wandpilastern oder auf einfachen oder gekoppelten Säulen, die zwischen sich Blendnischen haben. Schon in frühster Zeit kommen auch spitzbogige Tonnengewölbe vor. Im Äußern befinden sich strebepfeilerartige Verstärkungen der Wand. Die Apsiden sind außen mit korinthischen Pilastern, innen mit Blendarkaden, die von korinthischen Säulchen getragen werden, geschmückt, das Detail behält sehr lange die klassischen Formen bei. Voller antiker Erinnerungen sind auch die reichen Portalbildungen, die meist den einzigen Schmuck der Fassade ausmachen und sich bis zu solchen Prachtdekorationen steigern wie die Portale von St. Trophime zu Arles und St. Gilles aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 343). Hier herrscht mit Ausnahme der rundbogigen Umfassung der Thüren noch ganz das antik Geradlinige in horizontaler wie vertikaler Richtung, St. Trophime hat sogar den Giebel von antiken Tempeln, die freistehenden Säulen erinnern an antike Tempelvorhallen. Die architektonischen Einzelheiten sind korinthische Säulen, kannellierte Pilaster und Pfeiler, plastisch verzierte Architrave, auch das Ornament und der figürliche Schmuck bewahren die antiken Formen, so gut sie es vermögen.

Bei größern Bauten hielt man nicht an der Einschiffigkeit fest, sondern griff auf die basilikale Anlage zurück, aber nur sehr langsam kommt man zu edlerer Gestaltung des Grundrisses, namentlich versteht man es nicht, das Querschiff zu voller Klarheit zu entwickeln und Querschiff, Chor und zwei Kapellen neben dem Chor organisch zu komponieren, die Seitenschiffe sind immer zu eng. Die letzteren werden entweder wie das Mittelschiff mit Tonnengewölben gedeckt (St. Guillem du Désert), wobei zuweilen die drei Schiffe unter demselben Dach zusammengefaßt werden wie bei einer Hallenkirche (älteste Teile von St. Honorat auf der Insel Lérins), oder die Seitenschiffe werden mit halben

Tonnen gedeckt (*jüngere Teile von St. Honorat*), womit eine außerordentlich wichtige Neuerung geschaffen ist, indem nämlich die halben Tonnen den Seitenschub des Mittelschiffgewölbes aufnehmen und als kontinuierliche Strebebögen wirken. Nicht so klar ist

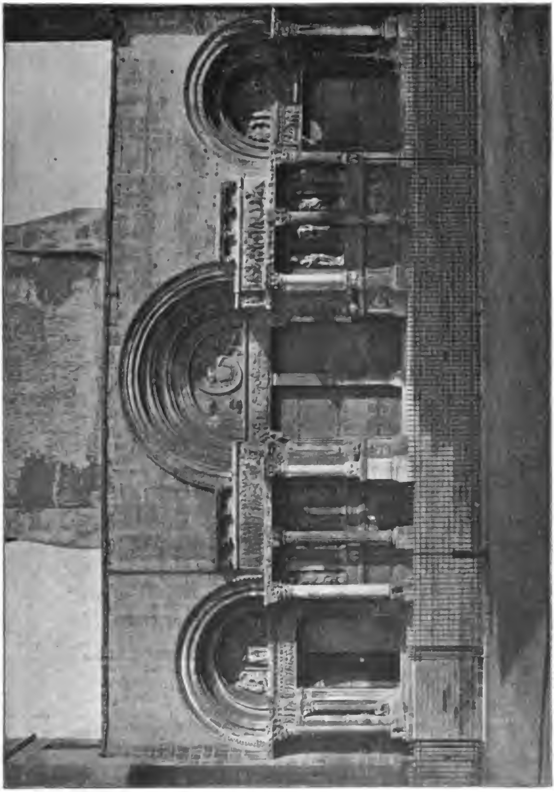


Abb. 343. Portale von St. Gilles in der Provence. Nach Originalphotographie.

das Motiv ausgesprochen in andern Kirchen, wie in der *Klosterkirche zu Vaison*, wo die Seitenschiffe mit zweidrittel Tonnen gedeckt sind, deren längerer Schenkel als Strebe dient. In diesen Bauten, also gleich vom Beginn des romanischen Stils an, liegt schon die Entwickelung zur Gotik vorgedeutet. Sie haben in den benachbarten Landschaften Schule gemacht bis in die Westschweiz hinein (*Johanneskirche zu Grandson*). Nach

demselben Princip waren auch die Kuppeln gestützt, bei Bauten, welche eine solche über der Vierung haben und bei Centralanlagen mit Kuppelbildungen (Kreuzkapelle zu Montmajour bei Arles), indem gegen die Mittelkuppel mehrere Halbkuppeln von Apsiden gelegt werden. So sehr sind die konstruktiven Gedanken diesen Baukünstlern die Hauptsache, daß sie die künstlerische Gesamterscheinung und die Dekoration der Kirchen vernachlässigen. Die Ungeschicklichkeit der Grundrißbildung, die Massigkeit der Mauern, die spärliche Gliederung, zuweilen absolute Kahlheit der Tonnen und Wände, die spärliche



Abb. 344. Klosterhof von St. Trophime zu Arles. Nach Originalphotographie.

Beleuchtung durch wenige kleine Fenster geben den Bauten etwas Schwerfälliges, Ungelenkes, Düsteres, Keller- und Gefängnisartiges. Im Äußern fehlt auch der Reiz mehrerer Türme, da man sich auf einen Turm beschränkt, der sich an verschiedenen Stellen des Baus erheben kann.

Prächtiger als die Kirchen sind oft die Klöster gebaut, namentlich ist eine große Zahl reizvoller Klosterhöfe erhalten. Die Kreuzgänge sind mit Pfeilerarkaden (St. Michel zu Frieolet) oder mit Säulenarkaden versehen (St. Sauveur in Aix), oder es wechseln Pfeiler mit Säulen ab, wie bei St. Trophime zu Arles (Abb. 344) und bei Kloster Vaison (Abb. 345).

Eine zweite Gruppe bilden die Bauten der **Auvergne** mit ihrer Hauptkirche Notre-Dame du Port zu Clermont Ferrand aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, welche

maßgebend ist für die ganze Provinz und deren Einfluß sich auch darüber hinaus erstreckt (Abb. 346). Nach dem Muster der Provence ist das Mittelschiff mit einem fortlaufenden Tonnengewölbe und sind die Seitenschiffe mit Halbtonnen gedeckt, aber der Bau geht schon dadurch über die provençalischen Vorbilder hinaus, daß die Seitenschiffe zweigeschossig sind, die Halbtonnen sich über den Emporen befinden und das untere Stockwerk mit Kreuzgewölben versehen ist. Einen noch weitern Schritt aber zeigt die Bildung von Chor und Querhaus. Die Vierung ist mit einer Kuppel gedeckt und diese wird seitlich von Halbtonnen gestützt, welche höher liegen als das Gewölbe der eigentlichen Querschiffarme. Die Hauptapsis ist auf Säulen gestellt, die Seitenschiffe sind als Umgang herumgezogen, und dieser ist mit vier kleinen Apsiden versehen, welche radiant gestellt auf den Hauptchor weisen. Das Auge steigt von den Apsiden und dem Umgang zur Hauptapsis empor und erreicht den Gipfel des Gebäudes in der Vierungskuppel, über welcher sich außen ein Turm erhebt. Aber auch aus den Armen des Querschiffes steigt das Auge an den



Abb. 345. Klosterhof von Vaison. Nach Originalphotographie.

stützenden Halbtonnen zur Vierungskuppel empor. Dieser ganze Aufbau ist nicht ein müssiges Spiel, sondern hat konstruktive Bedeutung, indem die niedrigeren Teile die höher liegenden stützen. Das ist ein weiterer Schritt zur Ausbildung des gotischen Systems. Die äußere Dekoration erinnert stark an klassische Muster mit ihren korinthischen Säulchen und Halbsäulen, dem teils geradlinigen Gebälk und den stark ausgebildeten schönen Gesimsen.

Ein weiteres Glied zur Ausbildung des Konstruktiven trägt die Abteikirche zu Vézelay in **Burgund** herzu, die Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 347). An Stelle der Tonnengewölbe sind Kreuzgewölbe getreten, und bei diesen sind die Diagonalgurte selbständig gebildet und zur konstruktiven Grundlage der zwischen ihnen liegenden Gewölbekappen gemacht. Sonst hat Burgund kein so fest ausgeprägtes Bausystem wie die Provence und die Auvergne, sondern ist Einflüssen von allen Seiten her zugänglich gewesen. Die beiden gewaltigsten Bauten, die von dem lombardischen Abt Wilhelm in Dijon errichtete Kirche S. Benigne und die Abteikirche zu Clugny (1089 begonnen) existieren nicht mehr. Letztere wurde während der Revolution zerstört; das Langhaus war fünfschiffig, und wurde vor dem Chor von zwei Querschiffen durchschnitten; apsidenartige Kapellen befanden sich an den Querschiffen und am Chorumgang; im Äußern stiegen



Abb. 346. Inneres von Notre-Dame du Port zu Clermont Ferrand. Nach Originalphotographie.

sieben Türme empor. Vor die eigentliche Kirche legte sich eine dreischiffige Vorkirche, welche wir schon bei deutschen Kirchen desselben Ordens kennen gelernt haben. Andre wichtige Bauten in Burgund sind der Dom zu Autun und St. Philibert zu Tournus.

Eine hohe, eigenartige Entwickelung hat die romanische Baukunst in der **Normandie** gefunden. Da das Land von germanischen Stämmen besiedelt worden war, bestätigt sich hier wieder das besondere Talent der Germanen für die romanische Baukunst. Allerdings dauerte es lange, ehe sich eine künstlerisch bedeutende und selbständige Architektur ausbildete. Die frühsten Bauten sind sehr einfach und lehnen sich tastend bald an diese, bald an jene fremden Vorbilder an. In den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts war es der eben schon genannte lombardische Abt Wilhelm, der aus Dijon berufen ward und unter dessen Leitung eine große Zahl von Kirchen und Klöstern errichtet wurde. Schon in den Kirchen, die noch flach gedeckt sind, bildete sich der Stützenwechsel heraus (Abteikirche von Jumièges) und mit Vorliebe wurden Emporen angebracht (Jumièges und Saint-Michel). Der eigentliche Ruhm der normannischen Architektur knüpft sich an die Hauptstadt Caen, wo schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts sich die Kunst der Wölbung in ganz eigenartiger Weise herausbildete. Die beiden Kirchen St. Trinité (Abbaye aux dames) (Abb. 350) und St. Etienne (Abbaye aux hommes) wurden von Herzog Wilhelm im Jahre der Eroberung Englands 1066 gegründet. Trotzdem an St. Trinité die Pfeiler alle gleich gestellt sind, werden immer zwei und zwei Arkaden

durch das Gewölbe zusammengefaßt. Dieses aber wird sechsteilig dadurch, daß von den Zwischenpfeilern eine Halbsäule emporsteigt und darüber ein Gurtbogen sich über das Schiff spannt, welcher durch den Schnittpunkt der Diagonalrippen geht. Auch an St. Etienne



Abb. 347. Inneres der Abteikirche zu Vézelay, Burgund. Nach Originalphotographie.

(wohl nur in einer Erneuerung des 12. Jahrhunderts erhalten) sind immer zwei Arkaden durch ein solches sechsteiliges Gewölbejoch zusammengefaßt, was hier jedoch schon im untern Geschoß durch die Verschiedenartigkeit der Pfeiler vorgedeutet wird. Das Gewölbe beginnt unmittelbar über den Emporen und deren Wölbung ist zur Stützung des Mittelschiffgewölbes benutzt. In St. Trinité ist die Wand reich dekoriert, wozu überhaupt Neigung in der Normandie vorhanden war, in St. Etienne sind die Arkaden der Emporen fast



Abb. 348. Notre-Dame la Grande. Poitiers. Nach Originalphotographie.

ebenso hoch und in der Öffnung breiter als die Arkaden des untern Geschosses, wodurch der Bau etwas ungemein Leichtes erhält, aber bei den weiten Rundbogen und kräftigen Pfeilern doch ruhig wirkt. Durch die Art der Gewölbekonstruktion und die fast völlige Auflösung der Wand war wieder ein Schritt zur Gotik gethan.

Nichts ist charakteristischer für die damaligen baulichen Verhältnisse in Frankreich mit den stark ausgeprägten Verschiedenheiten der einzelnen Provinzen und der maßgebenden Bedeutung, welche die hervorragendsten Gebäude für ganze Gegenden gewannen, als zwei **Sondergruppen** von eigentümlichem Charakter, die jedesmal einen bestimmenden Hauptbau

aufzuweisen haben. Die eine Gruppe hat ihren Ausgangspunkt in Périgueux. Dort ist die Abteikirche St. Front eine unmittelbare Nachahmung von San Marco in Venedig, aber ohne den üppigen Schmuck von Säulen, Mosaiken und plastischen Einfügungen, der die eigentliche Schönheit der Lagunenkirche ausmacht. Die andern Anlagen mit mehreren Kuppeln, welche von St. Front beeinflußt sind, ordnen diese nur in einer Linie über dem einschiffigen Langhause, nicht in Kreuzform an. — Die zweite Sondergruppe, deren Hauptbeispiel die Kirche Notre Dame la Grande in Poitiers ist, legt den Hauptnachdruck auf die Fassade, welche sie als ein Prachtstück behandelt (Abb. 348). Die Fassade wirkt wie ein gewaltiger Altarvorsatz, der aus getriebenem Goldblech in Stein übersetzt und mit Ornament und figürlichem Schmuck überladen ist. Alle Formen sind phantastisch wild und auf den Kontrast zwischen Licht und Schatten berechnet. Während diese Fassade wenigstens noch durch regelmäßige architektonische Linien beherrscht wird, ist das Malerische bei der Fassade der Kirche von Angoulême ins Verwirrende gesteigert.

C. Italien.



Abb. 349. Aus einer westfälischen Evangelienhandschrift. Kassel. Landesbibliothek.

Provinzielle Verschiedenheiten sind in Italien in noch viel höherem Maße vorhanden als in Frankreich, ja die einzelnen Teile des Landes Oberitalien, Toskana und Rom, Süditalien, Sicilien haben nur sehr geringe Berührungspunkte miteinander. Italien, beim Untergang der Antike das berühmteste und reichste Land der Welt, erweckte im Mittelalter die Begierde aller Völker; Deutsche, Byzantiner, Sarazenen und Normannen suchten es an sich zu reißen, beherrschten es teilweise und zeitweilig, ließen sich nieder und trugen dazu bei, den neuen Zuständen ihren Stempel aufzudrücken. Jedes Volk hatte für längere Zeit bestimmte Gebietsteile inne, aber ihre Einflüsse, wenigstens die der Deutschen und Byzantiner, durchkreuzten auch das ganze Land; die einheitliche Grundlage der antiken und altchristlichen Kultur wurde an manchen Stellen ganz verwischt, an andern hatte sie bestimmende oder mitbestimmende Einwirkung. So kam die beispiellose und bewunderungswürdige Vielgestaltigkeit zu stande, welche der romanische Stil in Italien aufzuweisen hat.

Oberitalien war am stärksten von germanischen Elementen durchsetzt und hier nähert sich die Erscheinungsform des Stils am meisten dem nordischen. Es herrscht der Gewölbebau, und zwar scheint es, daß er in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgebildet ist, gleichzeitig mit seinem Auftreten in Deutschland und Frankreich. Die oberitalischen Kirchen erreichen die deutschen weder in der Klarheit des Grundrisses, noch in der feinen Gliederung der Pfeiler, noch im Organischen des Aufbaus und des Gewölbes. Auf eines der wesentlichsten und schönsten Elemente der nordischen Werke verzichten sie ganz, auf die Verbindung des Turmbaus mit der Kirche, und auf die Vielzahl der Türme, sie stellen vielmehr den Turm nach altchristlicher Weise neben die Basilika. Fast alle Kirchen entbehren des Querschiffs, dagegen sind, wo über dem Chorquadrat vor der Apsis eine Kuppel angebracht ist, die nebenliegenden Teile der Seitenschiffe im Zusammenhang damit querschiffartig behandelt. Der Fußboden von Chor und Querschiff, unter dem die vielsäulige und hohe Krypta liegt, ist meist bedeutend über das Langhaus erhöht und majestätisch

wirkende Treppen führen hinan, oder der Niedergang zur Krypta ist in prächtigen Säulenstellungen geöffnet. Fast ausschließlich das Kreuzgewölbe wird verwendet, und die meisten Kirchen zeigen das gebundene System mit doppelt soviel Gewölbequadraten in den Seitenschiffen wie im Mittelschiff. Daneben aber blieb die flach gedeckte Basilika in Gebrauch, und noch zu Anfang des 12. Jahrhunderts wurde für Bauten von großen Verhältnissen diese Form gewählt, wie das Beispiel von San Zeno zu Verona zeigt, eine Kirche, deren Vollendung in diese Zeit fällt. Die Säulenreihen werden durch einige Pfeiler unterbrochen und bei zwei Pfeilerpaaren sind große Bogen quer über das Mittelschiff gespannt zur Sicherung des Baus gegen die Last des Daches. (Dasselbe an S. Miniato zu Florenz und Sta. Prassede in Rom). In der Schönheit der Verhältnisse, im Schmuck



Abb. 350. St. Trinité, Abbaye aux Dames. Caen. Nach Originalphotographie.

und in der Präcision des Details ist S. Zeno einer der gelungensten Bauten Oberitaliens. Einen ungünstigen Einfluß hat auf die Fassade das Fehlen fest damit verbundener Türme geübt, denn die Kunst war hier in Italien noch nicht reif genug, eine so große Wandfläche einheitlich zu dekorieren. Einzelne Prachtstücke mußten aushelfen, so vor allem die schönen Portalvorbauten, die einstöckig sind oder zweistöckig mit einem Baldachin im obern Geschoß und deren vordere Säulen auf Löwen ruhen, eine Abbreviatur des altchristlichen Atriums (Dome in Ferrara [Abb. 391], Modena, Piacenza, Borgo San Donnino, Verona, San Zeno zu Verona, vergl. unter Plastik). Häufig wurde im Mittelfeld des Giebels ein großes Rundfenster angebracht, durch welches Licht in das Mittelschiff fällt, das symbolisch das Glücksrad bedeutet und ein Bild des menschlichen Schicksals darbietet. Am Radfenster von San Zeno zu Verona ist ein Mann dargestellt, welcher an der einen Seite aufsteigt, oben thront, an der andern abstürzt und unten tot liegt. Häufig sind die Fassaden mit Lisenen und Rundbogenfries dekoriert, welch erstere an der Fassade von San Zeno zu Verona sehr schön das Aufstrebende zum Ausdruck bringen, an andern Kirchen aber wird die Höhenerstreckung unterbrochen durch Betonung der Horizontalen vermittelst einer oder zweier Laufgänge mit Zwerggalerien. Auch folgen Zwerggalerien zuweilen aufsteigend den Dachschrägen. Die andern Außenwände der Kirchen in Oberitalien und vielfach auch im übrigen Italien sind ebenfalls mit Lisenen, Rundbogen und Zwerggalerien, welch letztere dicht unter dem Dach hinlaufen, verziert. Ob die beiden zuletzt genannten Dekorations-

elemente hier oder am Rhein zuerst oder beiderwärts selbständig erfunden worden sind, hat noch nicht festgestellt werden können. — Die aus dem ersten Jahrtausend stammende Vorliebe für Rundbauten lebte in Oberitalien in der fortgesetzten Anlage besonderer Taufkirchen bis in die spätromanische Zeit nach. (Asti, Cremona, Parma).

Der älteste erhaltene Gewölbebau Oberitaliens scheint Sant' Ambrogio zu Mailand zu sein (Abb. 351). Die Apsis stammt noch von dem Bau des 9. Jahrhunderts und enthält das alte Mosaik. Das Langhaus aber scheint der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts anzugehören. Unsicher und zweifelnd ist der Meister an die Überwölbung der



Abb. 351. Innenansicht von Sant' Ambrogio zu Mailand. Nach Originalphotographie.

Kirche gegangen; er hat sie zu einer Art Hallenkirche mit zweigeschossigen Seitenschiffen gestaltet, damit die fast ebenso hohen Seitenschiffe das Gewölbe des Mittelschiffes stützen. Die Emporen haben dieselben Arkadenöffnungen wie das untere Stockwerk, nur daß sie niedriger sind. Das letzte Gewölbequadrat vor der Apsis ist mit einer achteckigen Kuppel geschmückt., Eigentümlich ist die dem Langhaus gleichzeitige große zweigeschossige Vorhalle. Davor legt sich ein Atrium von wundervollen Verhältnissen in den hohen Pfeilerarkaden; es ist an Stelle eines vom Erzbischof Anspert (868—881) errichteten bei dem Neubau des 11. Jahrhunderts getreten.

Diese Kirche aber hat das Problem der gewölbten Basilika mit Emporen noch nicht gelöst. Dazu kommt es erst an S. Michele in Pavia (Anfang des 12. Jahrhunderts). Hier ist durch kräftige Überhöhung des Mittelschiffes die basilikale Form wieder erreicht und die gedrückte Erscheinung von Sant' Ambrogio vermieden. Sonst sind die Arkaden der beiden Geschosse jener Kirche nahe verwandt. Bei der Wölbung ist, wahrscheinlich abweichend von der ursprünglichen Absicht, die Unterscheidung von Haupt- und Nebenpfeilern aufgegeben und je ein Gewölbefeld immer zwischen zwei benachbarte Pfeiler gespannt. Dasselbe ist am Dom von Parma der Fall, wohl dem vollendetsten romanischen Bau Oberitaliens, der im wesentlichen ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehört. Hier sind die Verhältnisse nicht mehr ernst, streng und altertümlich wie an S. Michele, sondern die Kirche steigt

schlank und leicht empor in vollendeter Harmonie. An ihr hat man es aufgegeben, die beiden Geschosse mit gleich weit gespannten Arkadenöffnungen zu versehen, sondern die Emporen schauen zwischen je zwei Pfeilern mit vier kleinen, von Säulchen getragenen Arkaden in das Mittelschiff herab. Der Dom von Modena (1099 begonnen, die Wölbung erst aus dem 13. Jahrhundert) hat Stützenwechsel von Pfeilern und Säulen. Hier ist wieder eine andre Dekoration der Oberwand erzielt dadurch, daß die Emporen sehr niedrig sind und sich wie in breiten Fenstern öffnen, welche durch je zwei Säulchen mit Rundbogen geteilt und von einem flachen Blendbogen überspannt sind. Entfernter verwandt mit diesen Bauten sind die Dome von Piacenza und Cremona. Eine basilikale Anlage mit Stützenwechsel aber ohne Emporen ist die Kirche Santi Pietro e Paolo in Bologna. Sant' Eustorgio zu Mailand, durch Umbauten sehr verändert, ist eine Hallenkirche, die ungefähr gleichzeitig mit St' Ambrogio errichtet sein muß. Wie in Hallenkirchen ist in S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia (1132 geweiht) die Zahl der Gewölbejoche in Mittel- und Seitenschiffen gleich und diese sind im Mittelschiff querliegende Rechtecke. So entfaltet sich der romanische Stil Oberitaliens in reichster Vielgestaltigkeit, jeder Bau ist individuell verschieden, und jeder charaktervoll, kräftig und ernst.

Von Oberitalien lenken wir unsre Blicke unmittelbar zu der zweiten Stelle des Landes, wo der romanische Stil eine wesentlich nordische Beimischung erhalten hat. Sie liegt fernab im Süden, in der Landschaft **Apulien**. Die romanischen Bauten dieser Gegend sind lange nicht genug bekannt und nach ihrer Schönheit und Bedeutung geschätzt. Es gewährt einen hohen Genuß, diese Kirchen zu betrachten und in ihnen nordische Stilformen wieder zu finden verbunden mit südländischer Weiträumigkeit und Heiterkeit, auf der Grundform der altchristlichen Basilika. Unteritalien hat lange unter der Herrschaft der byzantinischen Kaiser gestanden, und noch um die Wende vom ersten zum zweiten Jahrtausend war es besonders fest mit dem oströmischen Reich verknüpft. Nicht lange darauf aber eroberten es die Normannen und Robert Guiscard wurde 1057 Herzog von Apulien und Calabrien. Die byzantinische Baukunst hat die unteritalischen Länder nicht dauernd zu beeinflussen vermocht, nur wenige Kirchen auf dem gesamten Gebiet zeigen ganz byzantinischen Stil oder haben Elemente davon in reicherem Maße aufgenommen (La Cattolica zu Stilo in Calabrien, ein Quadrat mit fünf Kuppeln, S. Sabino zu Canosa, ein lateinisches Kreuz mit fünf Kuppeln, Molfetta mit drei Kuppeln über dem Mittelschiff, von denen die mittelste die höchste ist). Erst unter der Normannenherrschaft, als das Land mächtig erblühte, entstanden zahlreiche Bauten, ebenso wie sich dieses Volk etwas später in Sicilien als besonders baulustig erwies. Die Normannen ließen die Grundform der Basilika, welche dem Abendländer näher liegt, wieder aufleben: sie sind es, welche nordische Elemente herzutragen, und diese haben manche Verwandtschaft mit den Kirchen der Normandie, des Landes, von welchem die Eroberer ausgegangen waren. Dicht aneinander gereiht liegen in Apulien die Städte am Küstensaum oder weiter landeinwärts in der fruchtbaren Ebene zwischen dem Meer und den Ausläufern des Apennin, und alle sind mit prächtigen Bauten geschmückt.

Die Form der altchristlichen Basilika am treuesten bewahrt haben die drei großen Kirchen: der Dom (1034 begonnen) und San Niccolò zu Bari (1087 begonnen), der Dom zu Trani (1143 geweiht), alle drei durch Stuckverkleisterung des vorigen Jahrhunderts oder neuere Einbauten in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Die Form ist die abendländische Basilika, das beweist das Querschiff, welches wenig oder gar nicht über die Breite des Langhauses hinaustritt; die Apsis schließt sich unmittelbar daran; San Niccolò zu Bari und Trani haben nach byzantinischer Gewohnheit kleine Nebenapsiden, den Seitenschiffen entsprechend. Am Dom von Troja dagegen (1093—1119) ragen die Arme des Querschiffes weit vor und der Chor ist kompliziert gebildet. Die meisten Kirchen haben im Langhaus die Säulen beibehalten (Troja, Dom zu Bari), wobei den Säulen zuweilen je eine zweite zur Seite gestellt ist, um ihre Tragfähigkeit zu steigern (Trani), oder die Säulenreihen werden von einzelnen Pfeilern unterbrochen (San Niccolò zu Bari, Altamura), oder die Kirchen sind reine Pfeilerbasiliken (Ruvo). Fast alle größern Kirchen sind nach byzantinischer und nordischer Weise mit Emporen versehen, deren Arkadenöffnungen mit Säulchen und Rundbogen die Oberwand schön beleben. Im Mittelschiff halten die Bauten an der ungewölbten Basilika fest, nur die Seitenschiffe sind fast immer mit Kreuzgewölben gedeckt. Zur besondern Schönheit dieser Kirchen gehört wie in Oberitalien die Krypta, die noch viel reicher wie dort gestaltet ist, aber tief unten liegt, so daß der Fußboden darüber

nur wenig erhöht ist. Wir wandern in diesen Krypten in einem ganzen Wald von Säulen, an denen das Licht sich tausendfach bricht, und die uns in Märchenstimmung versetzen (Otranto, San Niccolò zu Bari); beim Dom zu Trani zieht sich die Krypta mit ihren vielen Säulen nicht nur unter dem Querschiff, sondern unter der ganzen Oberkirche hin, bei Santa Maria zu Foggia bildet sie eine besondere Unterkirche.

In reichem Schmuck prangt auch das Äußere. Um das untere Stockwerk ziehen sich Blendarkaden auf Pilastern (Dom zu Bari, Trani, Troja); oft liegen innerhalb der Rundbogen übereckgestellte Quadrate, welche sich nach innen abstufen, oder ebensolche Kreise oder Polygone (Troja), eine Anordnung, welche wohl von Pisa entlehnt ist. Auch die Zwerggalerie oberitalischer und toskanischer Bauten fehlt nicht: am Dom zu Bari läuft sie unter dem Dachgesims hin, Lisenen und Bogenfries kommen dazu. Die Fenster sind durch Säulchen geteilt und den nordischen und oberitalischen verwandt. Specifisch apulisch ist es, daß die Apsis außen ganz mit einer Fassadenwand verkleidet wird, während deren feste Verbindung mit zwei Türmen auf nordische Anregung zurückzuführen ist (Molfetta, Dom und San Niccolò zu Bari), oder es steht ein Turm dicht neben der Fassade (Trani). Die Türme sind quadrat und mit Fenstern geschmückt, deren Zahl sich nach oben vermehrt und den Aufbau erleichtert; sie haben Verwandtschaft mit den romanischen Campanili zu Rom, die so charakteristisch für die ewige Stadt sind. Die turmlosen Fassaden erwecken oft die Erinnerung an norditalische Bauten. Auf einheitliche Dekoration wird daran von vornherein verzichtet; es kommen große Flächen zustande dadurch, daß die Nebenschiffe breit und ihre Dachschrägen nur wenig niedriger als das Dach des Mittelschiffes sind; der Gegensatz zu der reichen Ornamentik des Portals, der Fenster und der Rose hebt das Massige noch mehr heraus; die Männlichkeit und Kraft des erobernden Volkes zeigt sich deutlich in diesem Geschmack (San Niccolò zu Bari, Bitonto, Bitetto, Ruvo, Trani). Wie schon angedeutet, haben die meisten Kirchen nach oberitalischer Art ein schönes Radfenster im Mittelgiebel; bei manchen waren Vorhallen beabsichtigt, welche sich in der ganzen oder fast ganzen Breite der Fassade erstrecken sollten (Trani, Ruvo, Bitonto).

Von der Erscheinung dieser Kirchen weichen gänzlich ab die Dome von Troja und Foggia, indem sie den Horizontalismus viel stärker betonen durch ein überaus reiches, kräftiges Gesims, das in der Höhe des Dachansatzes der Seitenschiffe ringsherum läuft; namentlich der Dom von Troja hat dadurch und durch den fast einheitlichen Giebel aller drei Schiffe ein ganz antikes Aussehen, wie auch an diesem Gebäude, im Gegensatz zu den andern apulischen, zahlreiche antike Einzelheiten (Zahnschnitt, Eierstab, Astragal, Konsolen u. s. w.) von feinster Ausführung vorkommen.

Man sieht, es ist in Apulien nicht zur Herausbildung eines einheitlichen Bautypus gekommen, die verschiedensten Elemente, italisch-frühchristliche, nordische, oberitalische, einige wenige byzantinische, antike (aber fast gar keine sicilisch-maurischen) haben sich hier zusammengefunden, und ihre Zusammensetzung ist ziemlich willkürlich. Da sie sich aber nirgends widersprechen, vielmehr mit großem dekorativem Geschick geordnet sind, so daß sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig heben, verleiht die wechselvolle Vielgestaltigkeit diesen Bauten einen hohen Reiz, und wenn, wie in Trani, eine solche Kirche mit ihrem goldgelben Stein, dessen Korn in der Sonne funkelt, dicht neben der blauen Meeresfläche sich erhebt, dann ist der Eindruck außerordentlich.

Gegen diesen Reichtum in Apulien erscheint die **Westküste des unteritalischen Normannenreiches** arm. Die drei Dome von Salerno, Amalfi und Ravello sind oder waren vor ihrer Umgestaltung Basiliken mit Querschiff und drei Apsiden. Sicilisch-maurische Elemente, wie sie auch in den Bauten zu Palermo verwertet wurden, sind herüber gedrungen und zeigen sich in den überhöhten Rundbogen des Vorhofes am Dom zu Salerno, in der zweischiffigen Vorhalle des Domes von Amalfi mit ihren phantastischen Spitzbogenfenstern, an den Blendarkaden mit sich durchschneidenden Bogen, die in buntem Stein eingelegt sind, an der Kirche von Caserta vecchia.

Doch kehren wir noch einmal nach Oberitalien zurück und wenden uns zu der merkwürdigen Stadt, welche sich aus den Fluten der Adria erhebt. Wie die Lagunenstadt **Venedig**, so ist auch ihr kostbarstes architektonisches Kleinod, die Markuskirche (Abb. 352) ohne Parallele in der Weltgeschichte. Als wäre ein berückender Traum zur Wirklichkeit geworden, so ist die Stadt aus dem Meere emporgestiegen, und wie ein Märchenbild liegt auch das Nationalheiligtum von San Marco vor uns. Viele Jahrhunderte haben daran gebaut und alle ihre Liebe darauf verwendet; alle Kostbarkeiten, welche die Handels-

beziehungen zu dem ehemals prächtigen Orient den Venetianern zu Gebot stellten, sind daran zusammengestellt und darin aufgehäuft. Wie sich in der Mitte des einst so mächtigen Byzanz die Hagia Sophia erhob, strahlend in der Pracht ihres bunten Marmors, so wollte das meerbeherrschende Venedig den schmuckreichsten Bau für die Gebeine des



Abb. 352. Inneres der Markuskirche in Venedig. Nach Originalphotographie.

heiligen Markus haben. Die Kirche ist eine Zeugin kaufmännischen Geschmacks, aber es waren Kaufleute von königlichem Reichtum und adeliger Gesinnung. — In der jetzigen Gestalt stammt die Kirche aus dem 11. Jahrhundert, ursprünglich hatte sie basilikale Form gehabt. Deren schlichte Einfachheit aber genügte nicht, und man beschloß die üppige byzantinische Form eines griechischen Kreuzes mit fünf Kuppeln, einer über der Vierung

und vier über den Kreuzarmen, anzunehmen. Die gewaltigen Pfeiler in den Ecken der Vierung wurden unten und in den Emporen durchbrochen und in vier Teile zerlegt; so bekamen alle vier Arme eine Art von Seitenschiffen, welche durch Säulenreihen von den Hauptschiffen geschieden sind. Die Größenwirkung der Kirche beruht auf den weitgespannten



Abb. 353. Innenansicht des Domes von Monreale bei Palermo. Nach Originalphotographie.

einfachen Bogen, den Kuppeln und der halben Verdeckung der Seitenschiffe durch die Säulenreihen, wodurch der Blick sie größer ahnt, als sie sind. Die architektonisch-plastischen Details fehlen fast vollständig, und der ganze Nachdruck ist auf die Bekleidung der untern Teile mit kostbarem buntfarbigen Marmor, auf die reiche Ausstattung mit verschieden gefärbten Säulen und vergoldeten Kapitälen, auf den Schmuck der obern Teile und der Kuppeln mit dem Gold und Farbenglanz der Mosaiken gelegt. Dazu kommen die wunder-



Abb. 354. Kapitäle aus dem Klosterhof von Monreale (Mithrasopfer). Nach Originalphotographie.

vollen Licht- und Schattenwirkungen des vielgegliederten Raumes bei gedämpfter, alle Gegensätze mildernder Beleuchtung, das Zusammenwirken von runden und geraden Linien, die reiche Ausstattung mit Kanzeln, Ciborium, goldner Altartafel, Chorgestühl, Lettner, einem kleinen tabernakelartigen Bau im linken Seitenschiff, Bronzethüren, Bronzeleuchtern, Reliefs innen und außen an den Wänden u. s. f.; außen über dem Mittelportal der Vorhalle stehen sogar die berühmten vier antiken Pferde von vergoldeter Bronze. Das alles wirkt zusammen, um ein wundervoll prächtiges, farbenglänzendes Bild zu geben, ein Zeugnis derselben hohen malerischen Begabung, welche sich in der venetianischen Malerei des 16. Jahrhunderts offenbart und die im Einklang steht mit den köstlichen Farbenwirkungen der feuchten Luft über den Lagunen, wenn die goldne Sonne des Mittags oder die rotglühende des Abends sie bescheint.

[Die Dome der Nachbarinseln Torcello und Murano sind Säulenbasiliken; letzterer hat in der äußern Dekoration der Rückwand (um 1100) mit den Arkaden von gekoppelten Säulchen ein dem nordischen Gefühl des Stiles im übrigen Oberitalien verwandtes Element aufzuweisen. Sta. Fosca auf Torcello ist ein Centralbau und bildet ein griechisches Kreuz mit verlängertem Chorschenkel und äußerm Säulenumgang an den vordern Seiten.]

Von der Inselstadt wenden wir unsern Blick zum Inselstaat im Süden des Landes. Noch viel mehr wie die vereinzelte Lage Venedigs eine eigenartige Kultur hat entstehen lassen, hat die abgetrennte Lage Siciliens vor der äußersten Südspitze Italiens auf die Schicksale des Landes und die Gestaltung seiner Kultur eingewirkt. Umspült von den Fluten des mittelländischen Meeres, das drei Erdteile miteinander verbindet, kehrt das Inseldreieck seine Seiten nach Europa, nach dem Orient und nach Afrika, und drei verschiedene Kulturen haben sich dort getroffen. Im Altertum war die Insel griechisches Land, dann wurde sie römische Provinz und latinisiert, aber das römische Element hatte niemals ganz feste Wurzel fassen können, und als Sicilien im 6. Jahrhundert an das byzantinische Reich kam, da gewann das Griechische wieder die Oberhand und wurde auch durch die Araber nach der Eroberung des 9. Jahrhunderts nicht verdrängt, indem diese hauptsächlich das offene Land besiedelten. Mit drei Religionsformen und drei Sprachen, der griechischen, lateinischen und arabischen, fiel die Insel in den Jahren 1071—91 in die Hände der unteritalischen Normannen. Wohl hatten diese schon ein halbes Jahrhundert in Unteritalien gesessen und, wie wir



Abb. 355. Kapitäle aus dem Klosterhof von Monreale. Nach Originalphotographie.

gesehen, auf die Baukunst Apuliens einen bestimmenden Einfluß geübt, aber der überlegenen Kultur Siciliens gegenüber wäre ihnen das nicht gelungen, auch wenn sie es gewollt hätten. Sie verzichteten darauf, denn sie hatten sich unterdessen zu akklimatisieren begonnen, und wie ihre Herrscher das Ceremoniell des byzantinischen Hofes annahmen, so gestalteten sie ihre Kirchen nach byzantinischer Weise aus und verwendeten von ihrer heimischen Kunst nur Einzelheiten. Das nordisch-normannische ist das vierte Element, welches zur sicilischen Kunst herzutritt. Meisterhaft war die Verwaltung der normannischen Fürsten, und mit großem Geschick verstanden sie sich im Lauf einiger Jahrzehnte in die vorhandenen Kulturzustände einzuleben, so daß die Könige Roger II. und die beiden Wilhelm (1130—1189) eine Kunstblüte hervorzurufen vermochten, deren Werke einen unvergleichlichen Zauber ausüben, der mit der berauschenden Natur des Landes in harmonischem Einklang steht. Die mittelalterliche Kunstblüte Siciliens ist unter ganz besondern Verhältnissen entstanden, wie sie nicht zum zweitenmale wiederkehren, daher ist sie nur eine köstliche Episode geblieben.

Die vier Elemente, aus denen die Bevölkerung bestand, kehren in der Architektur wieder. Lateinisch ist der Grundplan der bedeutendsten Kirchen, es sind Basiliken mit Säulen, korinthischen Kapitälen und antiker Ornamentation. Byzantinisch ist es, daß alle architektonisch-plastischen Details verschmäht sind und die ganze Wirkung auf den alle obern Teile überziehenden Mosaikschmuck von byzantinischen Künstlern oder Künstlern byzantinischer Schule gestellt ist; an das Byzantinische klingt auch die Bekleidung der untern Wände mit kostbaren Marmorplatten und farbenbunten und schön gezeichneten geometrischen Marmormosaiken an. Arabisch sind der rein dekorativ verwendete überhöhte Spitzbogen, die außen nackten Kuppeln über der horizontal geschlossenen Mauer, die Sitte der langen Inschriften an den Wänden, die Stalaktiten in den Hohlkehlen und Gewölbezwickeln oder an der ganzen Decke. Nordisch ist die feste Verbindung der Türme mit der Fassade und deren künstlerische Gestaltung. Nordischem Gefühl verwandt ist es, daß wie in Oberitalien die neben dem Kuppelquadrat liegenden Teile der Seitenschiffe querschiffartig ausgebildet sind; wie dort ist dieser querschiffartige Raum durch Erhöhung (wenn auch nur vermittelst einiger Stufen bei Fortfall der Krypta) zum Chor gezogen. Diese Mischung hat natürlich keine organischen Kunstwerke zum Resultat gehabt, aber der phantasievollen und künstlerisch feinen und reichen Wirkung dieser Bauten wird sich niemand entziehen können. So sind die hauptsächlichsten Kirchen gebildet: die Capella Palatina zu Palermo, der Dom von Monreale und etwas abweichend der Dom von Cefalù. — Die Capella Palatina (1129—1140) ist nur ein Innenbau, da sie dem königlichen Palast fest eingefügt ist. Der Haupteingang ist im rechten Seitenschiff, während innen an der Fassadenwand der herrlich musivisch verzierte königliche Thron steht mit dem großen Christusbild in Mosaik darüber. Diese Kapelle ist die einzige der drei genannten Kirchen, an welcher die Kuppel über der Vierung wirklich ausgeführt ist. Nur langsam gewöhnt sich das Auge an das dämmerige Licht des Raumes und nimmt den ganzen Reichtum der innern Ausstattung wahr, zu deren Hauptstücken auch eine musivisch verzierte Kanzel und ein marmorner Osterleuchter gehören. Die weitgestellten Säulen geben der Kirche etwas ungemein Leichtes. — Im Gegensatz zu dem geheimnisvollen Dunkel dieses Baus öffnet sich der Dom von Monreale (von Wilhelm II. um 1170 gestiftet) dem Eintretenden heiter prächtig (Abb. 353). Der Haupteindruck ist ähnlich wie bei einer altchristlichen Basilika, nur daß hier die Chorteile, wie schon angedeutet, komplizierter gebildet sind, und gegenüber der schlichten Einfachheit der Basilika alles in reichstem Schmuck prangt. In den Abmessungen der einzelnen Räume spricht sich eine wohlthuende Harmonie aus, man hat in diesem Bau das Gefühl heitern Glücks. Die Capella Palatina ist ein Raum, geeignet zur Einzelandacht und zwar für einen König und seinen Hof; das dämmerige Licht und die kleinen Verhältnisse weisen den Beter auf sich selbst zurück. Im Dom von Monreale ist der Gottesdienst ein buntes Fest. Aus der üppigen, reich spendenden Natur ringsum kamen zur Zeit der segenvollen Normannenherrschaft die glücklichen Menschen zusammengeströmt und drängten sich um die betenden Mönche, sie trugen die lachende Sonne und den Orangenduft mit sich herein. So ist auch der Kreuzgang zur Seite der Kirche nicht dunkel und mönchisch einsam, zu ernster Betrachtung auffordernd, sondern in bunter Pracht sind die Säulenschäfte musivisch eingelegt, und die figürlichen Verzierungen der Kapitäle sind ein reiches Bilderbuch mit religiösen, biblischen und profanen Geschichten, dabei wird auch die Antike mit dem Dornauszieher und dem Mithrasopfer repetiert (Abb. 354). Die Fassade der Kirche hat eine

Säulenhalle zwischen zwei mächtigen Türmen und ein überaus reich geschmücktes Portal. Die drei Apsiden sind verziert mit einander durchschneidenden spitzbogigen Blendarkaden und farbigem Steinmosaik.

Andre Kirchen Palermos haben ganz orientalische Erscheinungsformen mit ihren nackten Kuppeln über dem horizontalen Dach und ihren Spitzbögen: S. Giovanni degli Eremiti (1132—48), La Martorana (S. M. dell' Ammiraglio) und S. Cataldo.

Wenn wir **Toskana** betreten, das berufen war, allmählich die führende Rolle in Italien zu übernehmen, so haben wir wieder ein ganz andres als die bisher betrachteten Kulturbilder vor Augen. Die nordischen Einflüsse, welche wir so stark in Oberitalien finden, haben sich an dem Grenzwall der Apenninen gebrochen, es weht uns aus den in romanischer Zeit errichteten Bauten Toskanas der Geist der Antike entgegen. Wunderbar erscheint es, denn dieses Land hat fast gar keine Reste von antiken Bauten aufzuweisen, und im Altertum hatte es bis in späte Zeit die Sonderart des Etruskischen bewahrt.

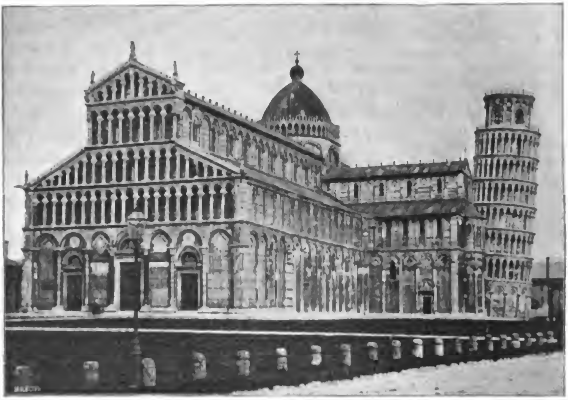


Abb. 356. Dom von Pisa. Nach Originalphotographie.

Es ist aber außerordentlich bezeichnend für die Stärke, mit welcher die antike Tradition und der antike Geist nachlebten, daß in einer Landschaft, welche den Einwirkungen von Rom her, wo das Antik-Altchristliche nie ganz aufgehört hatte, offen lag, das Kunstempfinden des heidnischen und christlichen Altertums bei Wiederbelebung der Kunst sofort wieder auftauchte. Die speciell antiken Formen treten hier mit einer Reinheit in Erscheinung, wie es in der Renaissance nur selten geschieht; sie zeugen von unmittelbarem Nachleben des Gefühls dafür, während die Renaissance den antiken Formen selbständig gegenübertrat und sie in ihr Empfinden umschmolz. — Das erste mächtige Werk, der Dom von Pisa (begonnen 1063 von Busketus und Reinaldus) läßt die Form der Basilika wieder auferstehen (Abb. 356). Das fünfschiffige Langhaus wird ein beträchtliches Stück vor der Apsis von einem dreischiffigen Querhaus durchschnitten. In der Empore schreiten die Seitenschiffe ununterbrochen über die Querarme fort und überbrücken sie, vielleicht in der (erreichten) Absicht, dem Beschauer die Kreuzgestalt, weil abweichend von der Basilika, nicht so zum Bewußtsein kommen zu lassen. Über der Vierung erhebt sich eine oblonge Kuppel. Die Kirche ist mit prächtigen antiken Säulen ausgestattet, die Innenwände sind mit weißem und schwarzem Marmor belegt, die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, das Mittelschiff hat eine gerade Decke. Die Schiffe sind schmäler und höher

als an den altchristlichen Bauten, die luftigen Emporen verstärken den Eindruck des Schlanken und Leichten. Schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hat hier begonnen, was die Baukunst der Renaissance sich als höchstes Ziel setzte: die Ausstattung der altchristlichen Basilika mit den feinsten Abmessungen und Einzelheiten. Der Dom von Pisa steht darin nicht vereinzelt da, ihm treten in den Kirchen von San Miniato al Monte und Santi Apostoli zu Florenz Bauten zur Seite, die an Schönheit der Verhältnisse und feiner Gliederung noch höher stehen und der Renaissancezeit Ehre machen



Abb. 357. Baptisterium zu Florenz. Nach Originalphotographie.

würden. Das Äußere des Domes von Pisa ist aufs reichste belebt: drei Reihen von Halbsäulchen oder Pilastern ziehen sich um das ganze Gebäude herum, teils mit Rundbogen, teils mit geradlinigem Gebälk, an der Fassade und an der Apsis sind in den obern Geschossen die Blendarkaden durch Gänge mit freistehenden Säulchen ersetzt, und bei der Fassade sind, dem Raume der Dachschrägen entsprechend, noch zwei Stockwerke hinzugefügt. In allen Einzelheiten finden sich antike Motive, oft mit feinstem Verständnis. Diese herrliche Dekoration hat vielfachen Nachhall zu Pisa selbst und in der ganzen Umgegend, besonders in Lucca, gefunden. Nach 1174 ist der schiefe Turm erbaut von Wilhelm von Innsbruck und Bonannus. Wie beim antiken Peripteros die Säulenhalle die Cella umgibt, so umschwebt nach Burckhardts Ausdruck hier eine ideale Hülle von Arkaden

in mehreren Stockwerken übereinander die feste Masse des Turmes. Die Neigung ist schon nach dem Bau der untern Stockwerke eingetreten und in den obern Geschossen teilweise wieder ausgeglichen.

Wie die Maßverhältnisse, so erfuhren auch die Dekoration und die antiken Einzelheiten ihre edelste Ausgestaltung in **Florenz**. Die Sonderart der Inkrustation des

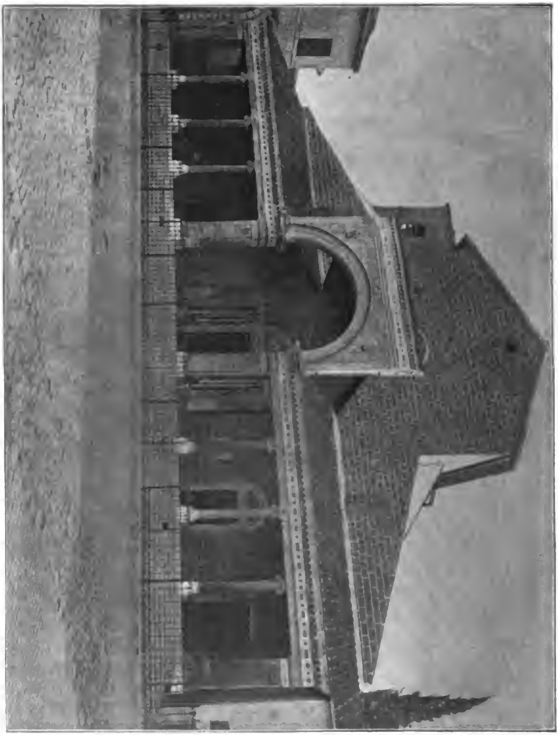


Abb. 358. Vorhalle des Domes zu Civita Castellana. Nach Originalphotographie.

Äußern mit hellem und dunkelm Marmor in geometrischen Mustern kommt zuerst am **Dom von Empoli** (1093) vor, am reichsten aber wird sie in Florenz entwickelt, wie die Fassade von San Miniato, das **Baptisterium** und die **Badia bei Fiesole** beweisen. An der Fassade von San Miniato findet sich noch viel Willkürliches, aber doch offenbart sich ein überaus edles Gefühl für Verhältnisse und das Zusammenwirken der dekorativen Einzelheiten. Bis zu welcher für alle Zeiten mustergiltigen Höhe sich das

Dekorationsvermögen, und zwar nicht nur bei farbiger Inkrustation, sondern auch in wirklich architektonischen Gliedern, damals zu erheben vermochte, zeigt das Baptisterium zu Florenz (Abb. 357), ebenfalls um 1100 erbaut. Es ist achteckig mit einer gewaltigen Kuppel. Die Verkleidung der Innenwände, beeinflußt durch das Pantheon in Rom, ist zweigeschossig mit Pilastern, Säulen und geradem Gebälk, darüber eine Attika. Das

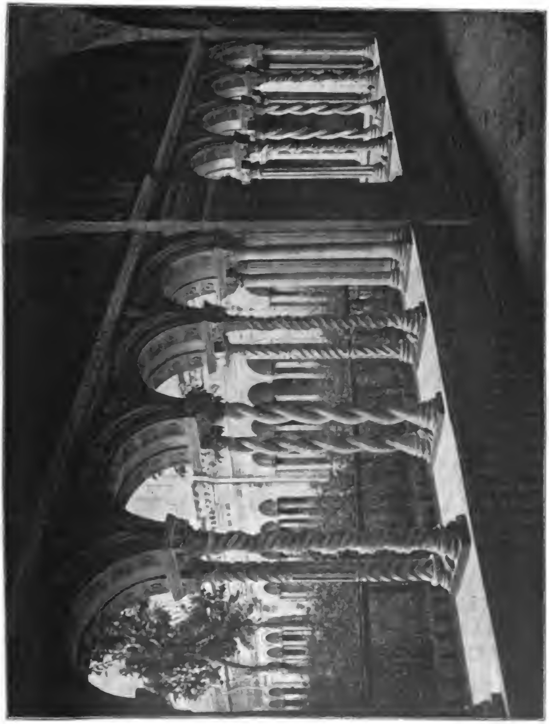


Abb. 359. Kreuzgang von San Paolo fuori le Mura. Rom. Nach Originalphotographie.

zweite Geschoß bildet eine schmale Empore mit rundbogigen Säulenarkaden zwischen den Pilastern. Die äußere Dekoration spiegelt die innere wieder, zu unterst halbe vierkantige, darüber halbe achtkantige Pfeiler und zu oberst in der Attika kanellirte Pilaster. In den Flächen eine Inkrustation, welche feinsten Takt offenbart. Die Einzelglieder in antiken Formen sind teilweise von unübertrefflicher Schönheit. — Im südlichen Toskana sind einige Bauten von dieser „antikischen Art“ fast unberührt geblieben, namentlich die beiden Kirchen

zu Toscanella, sie sind Setzlinge norditalischer Kunst; so zeigt sich hier noch im 11. Jahrhundert die Nachwirkung davon, daß diese Gegend einst eine Vorburg der Langobardenherrschaft gegen Rom war.

Unmittelbar liegen an dieser Stelle Italiens die Gegensätze nebeneinander. Nur wenig näher an **Rom**, in dem Städtchen Cività Castellana, erhebt sich ein Bau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die Vorhalle des Domes, von den römischen Cosmaten Jakobus und Johannes geschaffen (Abb. 358); dieses Werk zeigt das antike Gefühl in noch höherm Grade ausgebildet als die toskanischen Bauten. Denn während wir bei jenen das Verständnis der Antike hauptsächlich nur in Einzelheiten und im Dekorativen bewundern, zeichnet sich diese Vorhalle aus durch die edelste Empfindung für achitektonische Verhältnisse, durch ihre lebendige Gesamtwirkung, ihre Leichtigkeit und Grazie und durch die Schönheit der Einzelheiten, z. B. die Profilierung des Gebälks. In den Baumeistern ist die Antike zu neuem Leben aufgegangen. Diesem Monumentalwerk treten mehr zierliche Arbeiten zur Seite in einer Anzahl von Klosterhöfen, welche dieselbe römische Künstlerfamilie, die nach dem öfters wiederkehrenden Namen Cosmas die Cosmaten genannt wird, oder deren Kunstverwandte in und bei Rom geschaffen und die zu den reizvollsten Kunstwerken Italiens gehören. An ihnen haben die Künstler gezeigt, wie sie auch der Antike ferner liegenden Aufgaben gerecht wurden. Am einfachsten, aber schon immer reich und anmutig, sind die Klosterhöfe von Santa Scholastica zu Subiaco (die südliche Seite zuerst errichtet von Jakobus, die andern von Cosmas und seinen Söhnen Lukas und Jakobus, vollendet um 1235) und zu Sassovivo bei Foligno (von Petrus de Maria 1229). Wie die Blüte zur Knospe verhalten sich zu diesen Werken die prächtigen Klosterhöfe von S. Giovanni in Laterano und von S. Paolo fuori le Mura zu Rom (Abb. 359), die einander sehr ähnlich sind (beide von Vassaletto, ersterer schon von seinem Vater begonnen, aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts). Aufs reichste sind hier, namentlich in S. Giovanni in Laterano, alle Einzelglieder plastisch und musivisch verziert, die Säulchen gedreht und mosaiciert. Die Arkadengänge schließen einen kleinen Garten ein, in dem sich Palmen wiegen, Orangen, Veilchen und Rosen duften, darüber ergießt sich die Flut des südlichen Sonnenlichtes; in den tiefen Gängen ist im Sommer kühler wohlthätiger Schatten, während es auf der Sonnenseite im Winter warm ist. In diesen Klosterhöfen hat der romanische Stil in andrer Art dieselbe Vollendung erreicht, wie an den rheinischen Kirchen; es ist dieselbe Vereinigung von Kraft, Zierlichkeit und Harmonie, dasselbe Gleichgewicht aller Verhältnisse, welches an die Antike anklingt und doch ganz neu ist. Wohl sind diese Kreuzgänge wesentlich dekorative Bauten, aber das Gesamtempfinden, welches sich darin ausspricht, geht über das Dekorative weit hinaus. An Werken wie die Vorhalle von Cività Castellana, wie das Innere von San Miniato und Santi Apostoli zu Florenz können wir erkennen, welch monumentales Gefühl dieser Epoche in Mittelitalien eigen war, — wenn es sich nicht um allzu große Dimensionen handelte, denn im Dom von Pisa, so herrlich er ist, hat doch das monumentale Gefühl dem Wachstum der räumlichen Ausdehnung nicht ganz zu folgen vermocht.

D. Skandinavien. England. Spanien.



Abb. 360. Spätromanischer Zierbuchstabe aus einer Handschrift des Archivs zu Köln.

egenüber den bisher betrachteten drei Hauptländern des romanischen Stils erscheinen die andern als Nebenländer, welche mehr oder weniger große Abhängigkeit von jenen nicht verleugnen können und mit einer Ausnahme nichts wesentlich Neues geschaffen haben.

In **Dänemark** verraten die erhaltenen steinernen Bauten, daß hier die deutsche Kunst eine Pflanzstätte hatte; nicht nur der norddeutsche Backsteinbau, sondern auch Sachsen und das Rheinland haben bis hierher gewirkt. Ganz selbständig dagegen ist **Norwegen** mit seinen hölzernen Stabkirchen, in denen wie beim Backsteinbau eine neue ästhetisch befrie-



Abb. 361. Stabkirche aus Gol im Hallingdal. Oskarshall bei Christiania. Nach Originalphotographie.

digende Kunstform geschaffen ist, weil sie aus dem Material erwuchs und mit diesem in Einklang steht. Noch jetzt ist eine ziemliche Anzahl solcher Kirchen erhalten, die hervorragendsten sind zu Tind, Urnes, Borgund, Hitterdal, die Kirche aus Gol im Hallingdal, die jetzt in Oskarshall bei Christiania steht (Abb. 361), und die Kirche aus Wang, welche nach dem Riesengebirge übertragen ist. Der fast quadratische Hauptraum dieser Bauten ruht auf Säulen, ein niedrigeres Seitenschiff zieht sich ringsherum, dem Eingang gegenüber ist die Chorkapelle angebracht, die meist mit einer Apsis geschlossen ist. In vielen Fällen läuft außen um den ganzen Bau ein noch niedrigerer Umgang, welcher in der obern Hälfte mit Säulchengalerien

außen geöffnet ist; an drei Seiten treten Portalbauten vor. Das Äußere mit den Pultdächern des Umgangs und des Seitenschiffes, mit den steilen Satteldächern des Chores und des Hauptschiffes, auf welch letzterem ein ebenfalls mehrstöckiger Dachreiter sitzt, mit den doppelten Giebeln über den Portalen wirkt ungemein malerisch. Bei der schlichten Gestaltung des Innern, das wegen Mangel an Fenstern fast dunkel ist, mußten die Schnitzkunst, welche durch Jahrhunderte die alten Bandmuster und gewundenen Tierformen wiederholte, und die Bemalung nachhelfen. Die Decke ist entweder horizontal oder hat ein Kielgewölbe, das an ein umgekehrtes Boot gemahnt.

In **England** sind von der angelsächsischen Kunst nur geringe Reste auf uns gekommen, da auch hier anfangs Holzbauten üblich waren. Die Gewöhnung an Holz war auf den Steinbau nicht ohne Einfluß, denn das aus Bruch und Geröll bestehende Mauerwerk ist von Hausteinstücken durchzogen, welche deutlich an die Holzbalken des Fachwerks erinnern; auch kommen an Säulen Formen vor, welche nur von der Drehbank entlehnt



Abb. 362. S. Johns-Kapelle im Tower zu London. Nach Originalphotographie.

sein können. Nach der Eroberung durch die Normannen 1066 zog die Baukunst der Sieger in England ein, und man nennt die romanische Architektur dort, soweit sie nicht angelsächsisch ist, den normannischen Stil. Dennoch hat die Bauweise der Normandie mannigfache Veränderungen erfahren, bei welchen die Baumeister wohl auch auf die einheimischen Formen Rücksicht nahmen. Die Kirchen sind überaus langgestreckt und werden fast in der Mitte von dem Querschiff durchschnitten, welches gewöhnlich an der Ostseite durch ein Seitenschiff bereichert ist. Die Apsis schließt in der Regel geradlinig. Die Mauern sind außerordentlich massig, die Stützen des Mittelschiffes dicke Säulen oder gegliederte Pfeiler, die Kapitäle haben entweder Würfelform, oder es sind Faltkapitäle, die wie aneinander gereihte Düten aussehen, oder sie bestehen aus einer Anzahl kleiner Würfelkapitäle, was wohl von Pfeilerbündeln entlehnt ist. Die Arkaden und die Gliederung der Oberwände haben vielfach große Ähnlichkeit mit den Kirchen der Normandie. Trotzdem die Wandverstärkungen bis oben emporgeführt sind, wurde von der Wölbung abgesehen, und man begnügt sich mit flachen Decken oder läßt den Dachstuhl offen. Die Säulenschäfte sind häufig mit linearem Ornament verziert und die Scheidbögen mit Zickzackornament, Schachbrettmuster, gebrochenem Stab, Rauten, Schuppen geschmückt. Das Äußere läßt sehr oft mehr eine Festung wie eine Kirche vermuten. Trotz der Emporen ist die Höhe nur gering, namentlich im Erdgeschoß, und damit sind die Portale niedrig; die Wände werden hauptsächlich horizontal gegliedert und schließen oben mit einem Zinnenkranz, das ganze gipfelt in einem einzigen wuchtigen Turm, der wagerecht endigt und ebenfalls zinnenbekrönt ist. — Die ältesten Bauten sind die einfachsten; zu

ihnen gehört die S. Johns-Kapelle im Tower zu London (Abb. 362), der man es anmerkt, daß ihr Erbauer Kriegsbaumeister Wilhelms des Eroberers war. Von größter Wucht sind die gedrungenen kurzen Säulen, der Chorumgang hat keine Kapellen, die ihn gliedern, die Wände und das Tonnengewölbe sind glatt. Wenige Jahre nach der Eroberung wurde die Hauptkirche des Landes zu Canterbury begonnen, nach dem Muster von S. Etienne zu Caen (einige Teile erhalten), auch die Kathedralen von S. Albans,



Abb. 363. Inneres der Kathedrale zu Peterborough. Nach Originalphotographie.

Steyning und Gloucester gehören noch in das 11. Jahrhundert. In voller Ausbildung zeigt sich der englisch-normannische Stil in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an den Kathedralen von Durham, Rochester, Ely, Chichester, Peterborough (Abb. 363) und Waltham. Rundbauten wie S. Sepulchre zu Cambridge finden sich sehr selten, da man in der Lösung schwierigerer Konstruktionsprobleme keine Übung hatte.

Wie die Normandie auf England, so hat Südfrankreich auf Spanien eingewirkt, wenn auch nicht in solchem Maße, denn lange Zeit bleibt es bei Beeinflussungen im einzelnen, und die Architektur Spaniens geht ihre eignen Wege. Die ganze südliche Hälfte

war in den Händen der Araber, und in der nördlichen bahnte sich die Kunstübung nur langsam an. Die frühsten Werke sind überaus einfach und ärmlich. Zu den hauptsächlichsten Resten des ersten Jahrtausends gehört S. Maria de Naranco, welches Gebäude aber eher ein Palast als eine Kirche war und mit seiner großen tonnengewölbten Innenhalle mit Nebengemächern an den beiden Schmalseiten der Anordnung deutscher Paläste entspricht. Manche Kirchen nahmen die hufeisenförmigen Scheidbögen von den Arabern herüber. An allen frühern Bauten tritt der Chor nicht mit einer Apsis aus dem Grundriß heraus, sondern an der Hinterwand lagen als Abschluß der Schiffe rechtwinklige Kapellen. Später werden drei nebeneinander liegende Apsiden als Chorschluß die Regel. Gleichzeitig mit dieser Chorbildung tritt der südfranzösische Einfluß, welcher sich schon früher in der Vorliebe für das Tonnengewölbe gezeigt hatte, entschiedener hervor, was sich schon in der Dekoration der Apsiden mit Blendarkaden im Innern und Halbsäulen und Konsolengesims im Äußern ausspricht. S. Millan zu Segovia (Anfang des 12. Jahrhunderts) hat Stützenwechsel und Vierungskuppel; außen an den Langseiten ziehen sich Säulengänge hin, die wie ein Flügel eines Kreuzganges erscheinen und sich auch an andern spanischen Kirchen finden. Von verwandtem Grundplan ist S. Isidoro zu Leon. Während diese Bauten im einzelnen französische Elemente enthalten, ist die Hauptkirche des Landes, die berühmte Wallfahrtskirche S. Jago de Compostella, an der fast das ganze 12. Jahrhundert baute, die Nachahmung eines bestimmten Vorbildes jenseits der Pyrenäen, der Kirche S. Sernin zu Toulouse. Um die große Zahl der Pilger aufzunehmen ist nicht nur das Langhaus, sondern auch das Querhaus dreischiffig und von einer bisher in Spanien ungewohnten Ausdehnung. Der Chor hat Umgang und Kapellenkranz. Die Mittelschiffe sind mit Tonnen, die Seitenschiffe im untern Geschoß mit Kreuzgewölben, im obern mit Halbtonnen gedeckt, die Seitenschiffe des Querhauses einstöckig. Auch die Portale haben Verwandtschaft mit provençalischen Mustern. Die schlanke und leichte Erscheinung der Kirche mit den vielgegliederten Pfeilern erinnert an gotische Bauten. Diese architektonisch und kulturell bedeutende Kirche hat natürlich spätere Werke beeinflußt, wie die Kathedrale von Lugo beweist. An ihr tritt schon der Spitzbogen auf. Auch die Kathedralen von Salamanca, Tarragona, Lerida haben dieses neue Motiv verwendet, sind aber noch bei der Bildung mit drei parallelen Apsiden geblieben.

3. Bildnerei und Malerei.

A. Kunsthandwerk.



Abb. 364. Zierbuchstabe aus einer spätromanischen Handschrift der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg.

Außer der Architektur hat nur noch eine Kunstart vollendete Leistungen aufzuweisen, welche sich über die ganze romanische Epoche erstrecken, das Kunsthandwerk. Erst zu Ende des Zeitalters tritt plötzlich eine Monumentalkunst, die Plastik, mit überraschenden Schöpfungen hervor, die zu den bedeutendsten Kunstwerken aller Zeiten gehören. Jahrhunderte lang aber hatte das Kunstgewerbe so sehr die führende Rolle, daß auch die andern Künste in seinen Formen schufen. Die meisten und herrlichsten Leistungen darin hat Deutschland aufzuweisen und in den folgenden Ausführungen wird hauptsächlich Deutschland berücksichtigt werden. Unter den Kunsthandwerkern der bedeutendste war der Goldschmied. Die Germanen hatten von ihrem ersten Eintritt in die Kultur an eine besondere Vorliebe für die Goldschmiedekunst gezeigt — die Sage hat das im Nibelungenhort verewigt —, auch unter Karl dem Großen blühte dieser Zweig ganz

besonders, leider ist uns nichts aus der Zeit dieses Kaisers erhalten. Einen nicht weniger großen Reichtum an Goldarbeiten schuf die Zeit der sächsischen Kaiser. Wie in der Baukunst waren die Mäcene auch hier außer den Kaisern hohe Kirchenfürsten, und unter diesen ragt besonders Bernward von Hildesheim hervor. Bernward war zuerst Erzieher Ottos III. gewesen, dann nach dem Tode der Kaiserin Reichskanzler und seit 993 Bischof von Hildesheim. Täglich besuchte er die Werkstätten, wo alle Zweige des Kunsthandwerks mit gleichem Eifer betrieben wurden, er hatte selber praktische Erfahrungen und soll namentlich Goldschmiedearbeiten verfertigt haben. Zwei Leuchter, drei Kreuze, ein Kelch und zwei Patenen sind noch aus seiner Zeit erhalten. Das bedeutendste Stück darunter ist ein großes goldnes Kreuz; der Kelch ist nur in späterer Umarbeitung auf uns gekommen.

Eine große Anzahl von verschiedenen Metallgeräten wurde in der romanischen Zeit für den Kirchengebrauch angefertigt: Reliquienbehälter, Kreuze, Kannen, Schüsseln, Kelche, Patenen (Schüsselchen für die geweihte Hostie), Taufbecken, Weihwasserkessel, Weihrauchgefäße, Ölfläschchen, Hirtenstäbe, Altarvorsätze, Tragaltäre, Leuchter, Kandelaber, Kronleuchter. Alle diese Gegenstände wurden entweder aus Gold oder aus Bronze oder Messing gearbeitet. — Goldsachen wurden in getriebener Arbeit hergestellt oder damit verziert (Goldner Altarvorsatz, welchen Kaiser Heinrich II. dem Dom zu Basel geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny zu Paris, mit den Figuren Christi, der drei Erzengel und des heiligen Benedikt unter zierlichen Arkaden), — Ornamente wurden in Filigran aufgesetzt, — Figuren oder Ornamente wurden graviert und die vertieften Linien mit schwarzem Schmelz gefüllt (Niello), — die Hauptverzierung aber war das Email. In der Emailtechnik waren besonders ausgezeichnet die Byzantiner, und zwar gebrauchten sie den Zellenschmelz. Auf Goldplatten wurden die Umrisse der Zeichnung in dünnen Goldstreifen (Lamellen) aufgelötet und die so entstandenen Kästchen mit bunten Schmelzfarben, die man im Feuer erhärtete, gefüllt. Der viel erörterte byzantinische Einfluß auf das Abendland beschränkt sich in der Goldschmiedekunst darauf, daß die Deutschen diese Technik von den Griechen, welche mit der Kaiserin Theophanu, der Gemahlin Ottos II., nach Deutschland kamen, und von italischen Künstlern, die sie ihrerseits von den Griechen übernommen, lernten und eine Zeitlang übten. (Ein herrliches Werk byzantinischer Künstler aus der Zeit Ottos II. ist die Einbanddecke zu einem Evangelienbuch, welche Abt Romuald von St. Emmeram zu Regensburg hat anfertigen lassen, jetzt in München. Sie ist ohne Emailarbeit, sondern mit Reliefs in getriebenem Gold und höchst kunstvoll gefaßten Edelsteinen verziert.) Aber schon zu Ende des 11. Jahrhunderts befreien sich die Goldschmiede wieder von den byzantinischen Vorbildern, sie wenden den Zellenschmelz nur noch selten an und kehren schließlich ganz zu dem abendländischen Grubenschmelz zurück, welcher schon zur römischen Kaiserzeit in den Rheinlanden viel geübt worden war. Bei Grubenschmelz bildet die Grundlage eine Kupfer- oder Bronzeplatte; in dieser werden Vertiefungen für die Schmelzfarben mit dem Grabstichel ausgegraben und die stehengebliebenen Metallteile vergoldet. Die Blüte dieser Technik fällt in das 12. und in den Anfang des 13. Jahrhunderts; neben den Rheinlanden, wo Köln und Trier die Hauptorte waren, zeichnet sich besonders Limoges in diesem Kunstzweige aus. Das Meisterwerk aller mittelalterlichen Emailmalerei ist der große Altarvorsatz des Meisters Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg bei Wien, 1181. — Fast alle Techniken, welche der Goldschmied beherrschen mußte, finden sich an den großen Reliquienschreinen vereinigt. Sie ahmen die Gestalt einer ein- oder dreischiffigen Basilika nach, die Seitenwände haben Bogennischen, in welchen Statuetten stehen, die in vergoldetem Silber getrieben sind, die Dächer sind mit Darstellungen in Relief oder in Email verziert. Die Kanten der Dächer haben Aufsätze von reicher durchbrochener Arbeit, die Säulchen, die Bögen, die Gesimse, die Wände sind mit Grubenschmelz, Filigran und gravierter Zeichnung verziert, eine Menge von Juwelen und antiken geschnittenen Steinen ist über das Ganze verschwenderisch ausgestreut. Zum Glanz des Goldes, zum Funkeln der Edelsteine und des Krystalls kommt die Farbenpracht der Schmelzarbeit, die zierliche Zeichnung aller Ornamente, um ein Ganzes von unvergleichlich reicher Schönheit auszumachen. Wie der Grieche des Altertums die Bilder der höchsten Götter aus Gold und Elfenbein fertigte,

wobei das Gold ebenfalls durch Ornamente und Email belebt zu denken ist, so glaubte der Christ durch ein kostbares Gehäuse seine Verehrung für die Reste seiner Heiligen besonders zu bezeugen, und gab dabei den Goldschmieden Gelegenheit, Werke von feinstem Geschmack und bewunderungswürdiger Technik zu schaffen. Die bedeutendsten erhaltenen Reliquien-

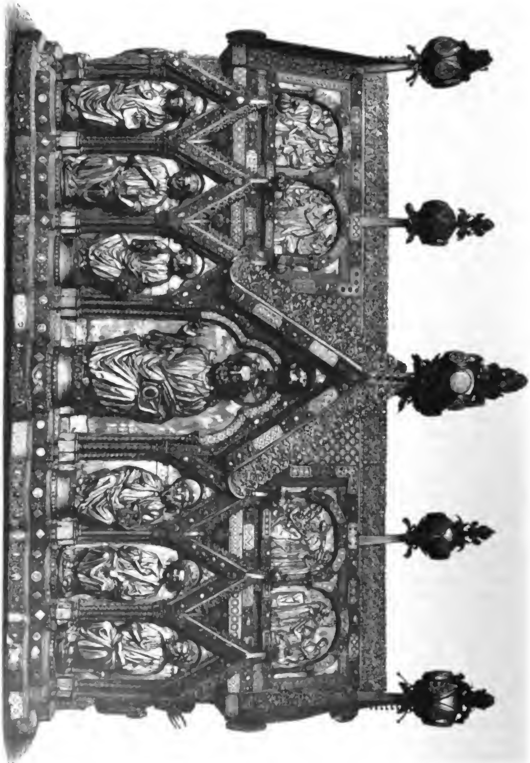
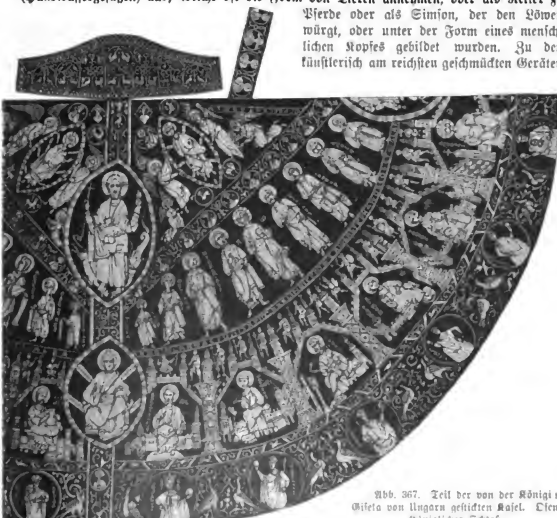


Abb. 365. Spätromanischer Reliquienschrein zu Marburg.

schreine sind zu Hildesheim, Aachen, Deutz, Siegburg, Xanten, Kaiserswerth, Marburg (Abb. 365). Die einzige Technik, welche an diesen Werken nicht vorkommt, ist das Niello, doch findet sich dieses schon an Schmuck aus allemannischen Gräbern und wurde auch in der romanischen Epoche künstlerisch verwendet, wie der Kelch und die Patene im Stift Wilten bei Innsbruck beweisen.


Abb. 366. Bronzeleuchter aus der Kirche zu Haltern.

Unter den Geräten aus **Kupfer, Bronze** oder **Messing** sind in erster Linie die mannigfachen **Leuchter** zu nennen. Von der Decke mancher Kirchen hingen gewaltige Kronleuchter herab, welche das himmlische Jerusalem darstellen als einen mit Türmen besetzten Mauerring und kleinen Statuetten in den Nischen der Türme (Dom zu Aachen und Hildesheim, Kirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall). Zur Aufnahme der Osterkerze waren große Standleuchter bestimmt, vielfach wurden auch siebenarmige Leuchter aufgestellt (Essen 11. Jahrhundert, Dom zu Prag um 1100, Dom zu Braunschweig Ende des 12. Jahrhunderts, Rheims aus der Kirche S. Remy, Dom zu Mailand schon frühgotisch 1300), kleinere Leuchter schmückten die Altäre. Die Füße der Leuchter sind meistens phantastisch verziert mit Drachen oder andern Tieren, deren Körper sich durcheinander schlingen oder die miteinander oder mit Menschen kämpfen, wodurch symbolisch ausgedrückt werden sollte, daß das Licht die Finsternis, das Böse, überwindet (Abb. 366). Die Freude der Zeit an auffallender Gestaltung spricht sich in den **Aquamanilen** (Handwassergefäßen) aus, welche oft die Form von Tieren annehmen, oder als Reiter zu Pferde oder als Simson, der den Löwen würgt, oder unter der Form eines menschlichen Kopfes gebildet wurden. Zu den künstlerisch am reichsten geschmückten Geräten


Abb. 367. Teil der von der Königin Gisela von Ungarn gestickten Kasel. Ofen, Königliches Schloß.

gehören auch die Weihrauchfässer, die in Edelmetallen oder in Bronze und Messing gearbeitet wurden.

Hochvollendet wie die Metallarbeiten waren die Webereien und Stickereien. Gewebte Stoffe und Teppiche wurden vielfach aus dem byzantinischen Reich eingeführt, die Stickerei aber wurde im Lande selbst geübt, namentlich in England von den angelsächsischen Damen. Zu den frühsten Stickereien gehört der ungarische Krönungsmantel, der ursprünglich als ein Priestergewand (Kasel) von der Königin Gisela, der Gemahlin König Stephans des Heiligen, einer sächsischen Prinzessin, Schwester Kaiser Heinrichs II., im Jahre 1031 gefertigt wurde (Abb. 367). Auf dem dunkelvioletten Grunde des Seidenstoffes ist eine Anzahl von Heiligenfiguren, die in einem gedanklichen Zusammenhang stehen, gestickt. Das Werk einer andern Fürstin ist der berühmte Teppich, der in der Kirche zu Bayeux in der Normandie aufbewahrt wird. Es ist ein 60 m langer, 54 cm hoher Leinwandstreifen, dessen Stickerei, von der Hand der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, gefertigt, die Geschichte des letzten Harald und die Eroberung Englands durch die Normannen darstellt.

Der romanischen Epoche gehört auch die Erfindung der Glasmalerei an. Fenster aus kleinen bunten Glasstücken waren schon früher in Gebrauch, aber erst gegen das Jahr 1000 erfahren wir von gemalten Fenstern. Ziemlich gleichzeitig scheinen sie in Deutschland und Frankreich aufgetreten zu sein, das Kloster von Tegernsee und S. Remy zu Rheims sind die ersten Stätten dafür. Die frühsten erhaltenen Beispiele, einige Fenster im Dom zu Augsburg aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, zeigen, daß die Technik mit Bleifassung der einzelnen Stücke, welche das Mosaik bilden, mit Zeichnung und Modellierung in Schwarzlot schon ganz ausgebildet war. Aus spätromanischer Zeit haben sich in Deutschland mannigfache Reste erhalten: Straßburg, Heiligenkreuz in Österreich, S. Kunibert in Köln. Die wichtigsten Glasfenster in Frankreich sind die im Chor von S. Denis aus der Zeit des Abtes Suger, 1144, und an der Fassade der Kathedrale von Chartres um 1145.

B. Deutsche Malerei und Plastik.

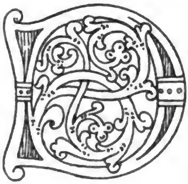


Abb. 368. Aus einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Trier.

ie Wiederaufrichtung einer Kaisermacht, welche an Karl den Großen erinnerte, hatte unter den Ottonen auch einen plötzlichen Aufschwung von Malerei und Bildnerei zur Folge, und wie bei jenem ersten germanischen Kaiserreich, war es auch hier eine Hofkunst, die entstand. Die Größe jener Zeit weht uns aus den **Miniaturen** der Codices entgegen, welche fast die einzigen erhaltenen Denkmäler der Malerei sind. Schon inhaltlich, wenn wir das Widmungsbild des Evangeliariums in München (Cimel. 58) betrachten (Abb. 369 und 370). Da nahen sich dem thronenden Kaiser Otto III. in demütiger Stellung vier Frauengestalten, Roma, Germania, Gallia, Sclavinia, zur Huldigung.

Aber auch aus den künstlerischen Formen der Miniaturen dieses und andrer Bücher (Codex aureus zu Paris lat. 8851, Evangeliarium aus Echternach in Gotha, Evangelistarium des Erzbischofs Egbert zu Trier) empfinden wir die Größe der Zeit. Die Kunst ist eine Wiederaufnahme der karolingischen, sie lehnt sich an Antikes und Altchristliches an, Christus ist jugendlich und bartlos, die Auswahl der zu illustrierenden Scenen ist ungefähr die gleiche wie in den karolingischen Manuskripten, aber das Stilgefühl ist höher entwickelt und die Technik ist besser. Das dankt die Kunst wohl der Erhebung an byzantinischen Vorbildern, von denen sie aber in den Formen nichts herübernimmt. Die Zeichnung ist sorgfältig und möglichst korrekt, die Proportionen annähernd richtig, die Bewegungen sind immer großartig erdacht, so daß manche Bilder geradezu einen monumentalen Zug haben, die Farbenharmonie ist heiter und schön. Die Faltengebung

ist konventionell, aber immer darauf bedacht, die Bewegungen um so eindringlicher hervortreten zu lassen. Die Gestalten sind von tiefem religiösen Ernst durchdrungen und drücken feierliche und selbstbewußte Würde aus. Es liegt über ihnen dieselbe innere Ruhe, welche auch die romanische Baukunst so vorteilhaft auszeichnet. Die Umrahmungen der Kanonestafeln geben die schönsten architektonischen Motive wieder, in den Initialen finden sich karolingische und antike Erinnerungen. Die allegorischen oder symbolischen und apokalyptischen Bilder sind mehr zurück und die rein erzählenden mehr in den Vordergrund getreten, darin merkt man das Zurückweichen der altchristlichen Zeit. Nur ein Evangeliarium aus Niedermünster in Regensburg, jetzt in München, macht eine Ausnahme durch den rein allegorischen Inhalt und den Teppichstil seiner Bilder. Schon eine leise Bewegung abwärts zeigen die Prachtbücher, welche Kaiser Heinrich II. dem Bamberger Dom schenkte, das schönste darunter ist das Missale in München (Cimel. 60, lat. 4456). So eng war diese Kunst mit dem kaiserlichen Hof verbunden, daß sie mit dem Aussterben der Ottonen und dem Sinken der Kaisermacht unterging. — Noch deutlicher als die Miniaturen zeigt das einzige erhaltene Monumentalwerk des 10. Jahrhunderts, die acht Bilder an den Oberwänden der kleinen Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau im Unter(Boden)see, das Nachleben altchristlicher Tradition. Schon die Auswahl beweist es, denn es sind die Wunderthaten des Heilands dargestellt. Christus tritt immer feierlich mit dem Gefolge von einigen Jüngern auf, er ist jugendlich bartlos. Gegenüber dem Schlendrian gleichzeitiger italischer Wandgemälde blüht hier eine naive Freude an der Erzählung und eine lebendige Auffassung, wie wir sie auch in der karolingischen Kunst als bezeichnend für die frische Ursprünglichkeit der Germanen gefunden haben. — Durch gesunde Natürlichkeit zeichnen sich ebenfalls die zahlreichen Elfenbeinschnitzereien aus der Zeit der Ottonen aus; sie sind meist sächsischen Ursprungs und enthalten öfters die Bildnisse der Kaiser und ihrer Familie (Sammlung Trivulzi in Mailand, Einbanddecke des Echternacher Codex zu Gotha). Mit dem Ende des 11. Jahrhunders erlischt diese Kunstart bis zu ihrem Wiederaufleben in der gotischen Epoche in ganz Deutschland, nur am Rhein bleibt sie noch einige Jahrzehnte länger in handwerksmäßiger Übung.

Wie wir den Namen Bernwards von Hildesheim aufs engste verknüpft gefunden haben mit der Blüte des Kunstgewerbes in Sachsen, wie dieser hochgebildete Kirchenfürst die Miniaturmalerei begünstigte, so gehen auf ihn auch die **Anfänge der monumentalen Plastik** zurück. Über ein Jahrhundert lang war das ausschließliche Material dafür Bronze.

Ein wahrhaft kindliches Ungeschick verraten die 1055 vollendeten Bronzethüren am Dom zu Hildesheim mit ihren acht Reliefs, welche die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte Christi darstellen (Abb. 371). Der Verfertiger hat von dem Reliefstil keine Ahnung, denn während die Beine flach aufliegen, springen die Oberkörper und Köpfe frei vor, weil der Künstler glaubte auf diese Weise ausdrucksvoller zu sein. Das Streben nach Deutlichkeit, welches wir von der karolingischen und sächsischen Hofkunst her kennen, tritt hier in naivster Weise als einzige künstlerische Absicht auf; die frische Ursprünglichkeit darin berührt aber angenehm und zeigt, daß wir die verheißungsvollen Anfänge einer neuen Kunst vor Augen haben. Verschiedene Vergleichspunkte mit diesen Thüren hat ein Teil der Reliefs von den Bronzethüren an S. Zeno in Verona, und da diese nach der Tradition von Herzögen von Cleve gestiftet sein sollen, werden wir nicht fehl gehen, wenn wir diese Teile für deutsche Arbeit erklären, obgleich es nicht möglich ist, eine bestimmte Landschaft dafür zu nennen. Nicht alle Felder sind nämlich, wie bisher angenommen, von derselben Hand, sondern drei verschiedene Hände lassen sich erkennen. Mit den Hildesheimer Thüren verwandt sind alle Felder des Flügels zur Linken mit Ausnahme des Einzugs in Jerusalem (Scenen des Neuen und einige des Alten Testaments darstellend), die vier untersten Felder des rechten Flügels und die kleinen Figuren der Vorfahren Christi am Rande des linken Flügels (Abb. 372). Noch unvollkommener wie in Hildesheim ist hier die plastische Gestaltung, die Figuren sind meist so plump und ungeschickt, daß das Bestreben des Künstlers nach Deutlichkeit fehlschlägt (vergl. Seite 497). Verraten die Bronzethüren von Hildesheim einen kecken Wagemut, welcher sich unbekümmert um alle Vorbilder an seine Aufgabe macht, so erinnert schon die äußere Erscheinung der



Abb. 369. Die Nationen des Reichs dem deutschen Kaiser huldigend.

1022 aufgestellten Christussäule daran, daß Bischof Bernward in Italien gewesen war und der dortigen Kunst in diesem Werk nachzueifern suchte. Die Form der Säule mit dem sich vom Fuß bis zum (verlornen) Kapitäl emporwindenden Reliefband ist von der Trajanssäule entlehnt, während die ursprüngliche Verwendung als monumentaler Träger der Osterkerze durch die plastisch verzierten marmornen Osterleuchter, wie sie sich in römischen und vielen unteritalischen Kirchen finden, angeregt ist. Wie nachteilig Vorbilder einwirken, wenn das technische Vermögen sie zu erreichen nicht vorhanden ist, beweist dieses Werk, denn in den plumpen, steifen und dichtgedrängten Figuren finden wir keine Spur von dem natürlichen Leben, welches die Reliefs der Bronzethüren bei allem Ungeschick so anziehend macht. Unbefangen natürlich, ohne Rücksicht auf die Tradition sind auch die beiden Leuchter gebildet, welche, von Bernward stammend, sich in der Maria Magdalenakirche zu Hildesheim befinden; sie sind aus einer eigentümlichen Silbermischung beide in derselben Form gegossen. Auf den üblichen Drachen des Fußgestelles kauern drei frei gearbeitete nackte Männchen und schauen zu zwei Genossen empor, die in dem Rankenwerk des Schaftes hinaufklettern.

Ganz abweichend von den hildesheimer Arbeiten ist die Bronzethür am Dom zu Augsburg, welche wahrscheinlich aus den Resten zweier Thüren zusammengesetzt ist.



Abb. 370 Die Nationen des Reichs dem deutschen Kaiser huldigend.

Nicht wie in Hildesheim waren die ganzen Flügel aus einem Stück gegossen, sondern wie in Verona sind einzelne Platten und Leisten auf einer Holzunterlage aufgenietet. Jedes Feld enthält nur einige oder wenige Figuren, Scenen und Gestalten des Alten Testaments, Parabeln, Löwen, Kentauren u. s. w., deren gedankliche Bezüge untereinander wir nicht mehr erraten können. Altchristliche oder byzantinische Muster haben hier vorgelegen und sind mit Verständnis nachgeahmt worden, wie der glückliche Reliefstil, die Richtigkeit und Anmut der Bewegung und die zierliche Arbeit zeigen. Ob das Werk, wie gewöhnlich angegeben wird, in der That der Mitte des 11. Jahrhunderts angehört, ist schwer zu entscheiden. Es kann uns hinüberführen zu den schönen bronzenen Grabplatten, die wir mit Sicherheit dem Ende des 11. Jahrhunderts zuweisen können. Augenscheinlich hatte das Beispiel der byzantinischen Kunst gelehrt, welche Wichtigkeit die Form habe, und allmählich gelang es den nordischen Künstlern, ihr Auge und ihre Hand an Vorbildern, die aus dem Osten importiert wurden, zu schulen, die bessere Form und Technik mit dem angebornen Blick für die natürliche Erscheinung, für das Lebendige und Charakteristische zu verbinden und den Werken monumentale Würde zu verleihen. Sachsen behält dabei die Führung. So entstanden die Grabplatte mit dem Bildnis Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, die Grabfiguren des Erzbischofs Giseler und des Erz-

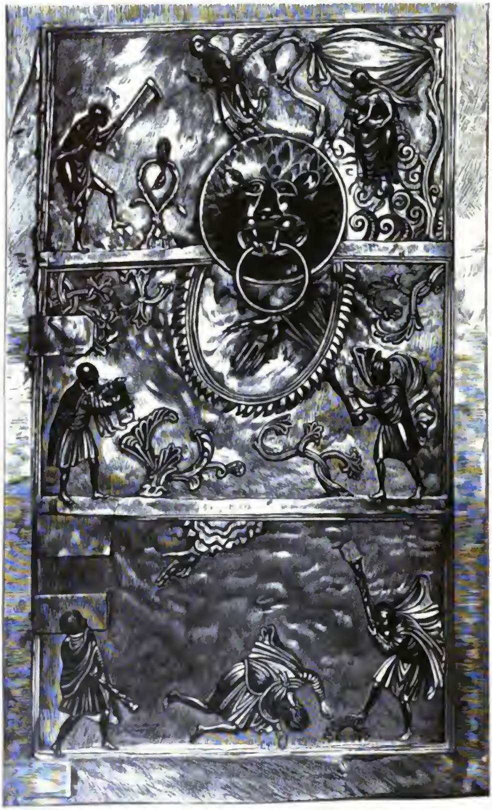


Abb. 371. Teil der Bronzethüren am Dom zu Hildesheim.

bischofs Friedrichs I. († 1152), beide im Dom zu Magdeburg, die Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg. Das Heraldische, welches dieser Kunst zu eigen ist, kommt richtigen Orts zur Geltung in dem Bronzelöwen, welchen Heinrich der Löwe im Jahre 1166 vor seiner Burg Dankwarderode zu Braunschweig aufstellen ließ. So weit reichte der Ruhm der sächsischen Gießhütten, daß in der Mitte und zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Bronzethüren von Nowgorod und von Gnesen aus bestellt wurden.

Dieselbe tüchtige Schulung wie an den Grabplatten macht auch das große Relief der Kreuzabnahme vom Jahre 1115 an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen, aus dem lebenden Fels gehauen, so bemerkenswert (Abb. 373). Das Kreuz wächst aus dem Baume der Erkenntnis empor, von welchem Adam und Eva, durch einen Drachen umwunden, hoffend aufschauen; zu oberst erscheint der segnende Heiland mit der Kreuzesfahne; so haben wir Sündenfall, Erlösung und Triumph des Erlösers hier vereinigt. Dazu kommt die Tiefe des seelischen Ausdrucks: man beachte die innige Gebärde, in welcher die Madonna das Haupt des Sohnes mit ihrem (jetzt abgebrochenen) Kopf stützt. — Eigentlich nur Sachsen hat während des 11. und 12. Jahrhunderts in der Skulptur Bedeutung. Am Rhein konnte um 1100 ein so ungeschicktes und rohes Werk entstehen, wie die geschnitzte Holzthür an S. Maria im Kapitol zu Köln. Und doch befindet sich in naher Nachbarschaft ein Meisterwerk wie das Bronzetaufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich von einem Meister aus Dinant (um 1112). Einige andre niederländische Werke haben diese schöne Arbeit vorbereitet. Das Becken ruht auf zwölf Stieren welche die Apostel bedeuten, das ringsum laufende Relief enthält fünf Darstellungen aus der Bibel, die auf die Taufe Bezug haben; jede Scene bildet eine abgerundete Komposition von lebendigem, treffendem Ausdruck in schönen klassischen Formen, in anmutigen und maßvollen Bewegungen.



Abb. 372. Reliefs von den Bronzethüren an S. Zeno zu Verona (vergl. Abb. 390). Nach Originalphotographie.

In dem zweiten Teil des romanischen Zeitalters von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts traten auf allen Gebieten des Lebens gesetztere Zustände ein. Die Zeit der großen Gärung, in welcher sich die mittelalterlichen Verhältnisse erst herausbildeten, war vorüber. Der Kampf zwischen Kaiser und Papsttum um die alleinige Herrschaft war beendet, und beide Mächte lebten nebeneinander, auch in den außerdeutschen Ländern herrschten starke weltliche Herren. In langer Erfahrung war festgesetzt worden, was Recht und Ordnung sein sollte, und alle Verhältnisse des Lebens waren danach geregelt. Die Kreuzzüge hatten den Blick der Menschen erweitert und tausend schlummernde Kräfte erweckt, die sich jetzt in freier Thätigkeit übten und bei der Jugendfrische und Begeisterungsfähigkeit des Volkes Herrliches schaffen konnten. Tiefes Gefühl und kühne Leidenschaftlichkeit sind keiner Epoche in höherm Maße eigen gewesen; sie

äußerten sich in geistlichem wie in weltlichem Sinne, ebensosehr in der großartigen Entschlossenheit sinnlicher Liebe, bei Heloïse und Abälard, wie in der glühenden geistigen Liebe, mit welcher Franz von Assisi Gott, Natur und Menschen umschlang. In diesem glänzenden Zeitalter der Hohenstaufen hat auch das Rittertum seine höchste Ausbildung erfahren und die rohe Kraft durch zierliche Sitte geadelt. Alles dieses und der hohe Idealismus der ganzen Epoche mußte auf vollendete Leistungen in allen Zweigen der Kunst hinweisen, und in der That haben diese sich überraschend aus den bescheidenen und unbeholfenen Anfängen, mit denen die früheren Jahrhunderte der romanischen Zeit sich abgemüht hatten, entwickelt. Am frühsten trat die Poesie hervor: die berühmtesten Troubadours der Provence gehören dem Ende des 12. Jahrhunderts an, wenig später dichteten in Deutschland die drei großen Meister Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide und Gottfried von Straßburg und riefen eine Litteraturperiode hervor, deren künstlerische Bedeutung bis zu den Zeiten Goethes und Schillers nicht wieder erreicht wurde. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erwuchsen in Deutschland die Malerei und besonders die Plastik plötzlich zu ungeahnter Vollendung und hatten während der wenigen Jahrzehnte eine kurze aber herrliche Blüte. Wie in den Zeiten der Griechen verband sich damals frischer natürlicher Sinn mit edlem Stilgefühl.



Abb. 373. Relief an den Externsteinen vom Jahre 1115.

Auf die sächsische Hofkunst war in der **Miniaturmalerei** ein Jahrhundert gänzlichen Niedergangs gefolgt, in welchem die bisherigen Formen geistlos und dürftig wiederholt wurden. Mit der Mitte des 12. Jahrhunderts aber begann eine neue Erhebung.

Schon zwischen 1159 und 1175 verrät selbst eine Dilettantenarbeit, wie die Illustrationen zu dem Hortus deliciarum (Lustgarten) der Herrad von Landsperg, einem Compendium alles Wissenswerten auf religiösem wie profanem Gebiet (leider beim Brand

der Straßburger Bibliothek während der Belagerung im Jahre 1870 zu Grunde gegangen), daß die Kunst zu frischer Auffassung des Lebens zurückgekehrt war und auch alltägliche Dinge mit Geschick festzuhalten wußte. Welche Fortschritte damals bei Werken aus Künstlerhand in Freiheit der Zeichnung, Natürlichkeit und harmonischer Schönheit gemacht wurden, erkennen wir in einem **Evangeliarium aus Bruchsal** in Karlsruhe und in einem von dem Mönch Heriman für Heinrich den Löwen geschriebenen **Evangeliarium** im Besitz des Herzogs von Cumberland. Vom Anfang des 13. Jahrhunderts ab suchte die Malerei der großen Entwickelung, welche die Plastik genommen hatte, zu folgen, soweit es ihr bei der für sie noch erheblichen Schwierigkeit ein Bild auf die Fläche zu bannen, möglich war. Die Zeichnung bekommt einen fließenden, lebensvollen Zug, die steife Feierlichkeit und Strenge wird durch Anmut und Milde ersetzt, in dem Wechsel zwischen scharfbrüchigen Falten und glatten Flächen läßt sich ein bewußtes künstlerisches Princip erkennen, die Farbenharmonie ist meisterhaft; der Ausdruck der seelischen Empfindungen gelingt schlagend (**Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen** zu Stuttgart, **Evangeliarium aus Mainz** zu Aschaffenburg, Abb. 374). In den **Initialen**, welche bisher immer noch an dem Flechtwerk und einzelnen Tier- und spärlichen Blattmotiven festgehalten hatten, wird jetzt das Blattornament aufs reichste entwickelt, menschliche Figuren und phantastische Fabelwesen treten dazu. Mit bewunderungswürdigem Geschick und sicherstem Stilgefühl sind darin groß wirkende Kompositionen geschaffen. — Neben diesen kostbaren in Gouache gemalten, reich vergoldeten Miniaturen bleiben auch mehr zeichnende Arbeiten mit teilweiser flüchtiger Kolorierung von improvisierendem Charakter in reichlicher Übung. (Illustrationen zu **Werner von Tegernsees Liet von der Maget** und **Heinrich von Veldegks Eneidt** in Berlin, Arbeiten des **Mönches Konrad von Scheiern**.)



Abb. 374. Himmelfahrt Christi aus einem Evangeliarium aus Mainz. Aschaffenburg.

Neben den Miniaturen sind uns aus diesem letzten Jahrhundert der romanischen Epoche auch Reste von **Monumentalmalerei** erhalten. Die Wände aller romanischen Kirchen waren auf die Aufnahme von Gemälden berechnet und größtenteils auch damit geschmückt. Das Übriggebliebene ist nur ein kleiner Teil dessen, was einst bestand. Wir erkennen einen mit feinstem Takt ausgebildeten Teppichstil. Die Zeichnung ist in schwarzen, meist dicken Umrissen auf den gewöhnlich blauen Grund hingesetzt und fast ohne Schattierung in einfachen Farben koloriert, einige Einzelheiten sind mit Gold aufgetragen. Die Bilder haben keine Tiefe und die Figuren keine plastische Rundung, sondern wirken nur durch die rein dekorative Harmonie der Linien und Farben. Öfters werden die einzelnen Bildfelder von gemalten Blendarkaden umschlossen, welche die Fortsetzung der wirklichen Architektur bilden. So treten die Malereien in bescheidener Unterordnung unter die Architektur auf, wie es das treffende Stilgefühl der Zeit als richtig herausfand; die strenge Stilisierung, weit davon entfernt das Inhaltliche zu schädigen, befördert die feierliche Wirkung der Gestalten und Scenen.

Die Priester schrieben dem Maler die Gegenstände für seine Bilder vor, sie setzten den ganzen malerischen Schmuck in gedankliche Beziehungen untereinander. In den Konchen der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (1151) sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Kreuzigung, Christi Verklärung und der thronende Heiland mit den Aposteln und Evangelisten dargestellt und die Kreuzgewölbe in richtigem Gefühl visionären Bildern gewidmet: da sind die Visionen des Ezechiel und seine Prophezeiungen vom himmlischen Jerusalem gemalt. Die wenig spätern Deckenbilder im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln füllen vierundzwanzig Felder von sechs Kreuzgewölben. Im Anschluß an das elfte Kapitel des Hebräerbriefes sind Scenen aus der Bibel und der Legende ausgewählt, welche die Kraft des Glaubens bezeugen. Am vollständigsten ist der malerische Schmuck im Querhaus und Chor des Domes zu Braunschweig erhalten (Anfang des 13. Jahrhunderts), leider durch moderne Übermalung stark beeinträchtigt. Es finden sich hier noch dieselben Gedanken, welche einst den bildnerischen Schmuck des Chorraumes von San Vitale zu Ravenna bestimmten: die Wände des Chorquadrats tragen alttestamentliche Vorbilder vom Opfertod Christi. Echt mittelalterlich aber ist der verstandesmäßig nüchterne Gedanke, in der Wölbung den Stammbaum Christi zu malen. Ein apokalyptisches Element klingt an im Gewölbe des südlichen Querarms mit den Gestalten Christi und der Maria im Kreise von Engeln und kronentragenden Ältesten. Im übrigen ist eine Fülle von Scenen aus den Evangelien und der Legende auf den Wänden ausgebreitet. An der äußersten Grenze der romanischen Epoche steht der Schmuck des Nonnenchores im Dom zu Gurk in Kärnthen: die thronende Madonna, welche als zärtliche Mutter ihr Kind liebkost, inmitten von acht Tugenden, hoheitsvollen Frauengestalten mit Kronen auf den Häuptern. Die St. Michaelskirche zu Hildesheim kann sich rühmen die einzige erhaltene Holzdecke mit künstlerisch bedeutendem Bilderschmuck zu besitzen. Die Einteilung in Felder, welche in verschiedener Größe und Form den Sündenfall, den schlafenden Jesse, die Vorfahren Christi und andre Figuren und Brustbilder enthalten, die Gliederung und Belebung durch Ornament, die reiche und kräftige Farbe sind von unübertrefflichem Geschmack (Abb. 375).

Noch weit überflügelt wurde die Malerei durch die **Plastik**. Aber nur eine kurze Blüte von wenigen Jahrzehnten war ihr vergönnt, und auch da ist es nur eine beschränkte Anzahl von Werken, welche voll befriedigen, während viele andre das gesteckte Ziel nicht erreichen. Die Plastik hatte vorher zu tief gestanden, Auge und Hand erfaßten und beherrschten die Form zu wenig, als daß eine gleichmäßige Höhe der gesamten Kunstübung erzielt werden konnte. Dicht nebeneinander stehen sehr unvollkommne und die vollendetsten Leistungen, nur wenige bevorzugte Stätten sind es und einige geniale Naturen, in denen sich die Kunst



Abb. 375. Ein Teil von der Deckenmalerei in der St. Michaelskirche zu Hildesheim.

zu ihrer ganzen Größe entfaltet. Diese Blüte fällt zeitlich ungefähr mit dem sogenannten Übergangsstil in der Baukunst zusammen, aber nur sehr selten sind wir im stande, den Zeitpunkt der einzelnen Werke genau festzusetzen. Wohl ist die Plastik zum Schmuck der Architektur bestimmt, aber ihre Werke sind dabei doch selbständig empfunden, und in ihrer Verwendung spricht sich edler Geschmack aus.

Die durchgängige Bemalung, welche an vielen Skulpturen noch erhalten ist, war auf den Zusammenklang mit der Ausmalung der ganzen Kirchen gestimmt. Das



Abb. 376. Madonna von der Chorschranke der Michaelskirche zu Hildesheim.

Material ist nicht mehr Bronze sondern Sandstein oder Stuck, der aber nicht gegossen, sondern mit dem Messer geschnitten wurde, oder Holz. Eines der wenigen Bronzewerke ist das Taufbecken im Dom zu Hildesheim, wahrscheinlich aus

dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Das Werk wird von vier knienden Männern getragen, welche die Paradiesesflüsse darstellen, die Verteilung der Reliefſiguren unter Arkaden mit Kleeblattbögen ist von feinstem dekorativem Geschmack, die Arbeit ist zierlich, und die Formen sind anmutig. Sachsen ist in dieser Zeit ebenso sehr die Hauptlandschaft wie früher; von ähnlicher Bedeutung ist nur Bamberg. Westfalen, die Rheinlande, Schlesien und Mähren, wo die Skulptur ebenfalls geübt wurde, bleiben weit dahinter zurück.

Die vollständige plastische Ausstattung der Kirchen ist in keinem Fall erhalten, aber wir können doch erkennen, daß man dabei nach einem festen Plan vorging. Der Chorraum wurde mit Vorliebe nach den Seiten durch hohe Schranken abgeschlossen. An ihnen finden große Einzelgestalten Platz in Hochrelief, der damals fast ausschließlich angewendeten Art. Die in Stuck gearbeiteten Schranken der Michaelskirche zu Hildesheim (Abb. 376) mit den Gestalten der Madonna und der Apostel, wahrscheinlich vom Jahre 1186, sind noch von etwas befangener Form, nur die kleinen Engel in den Zwickeln des obern Abschlusses an der innern Seite haben ganz flüssige Bewegungen und füllen mit ihren ausgebreiteten Flügeln vorzüglich den gegebenen Raum. Auch die etwa gleichzeitigen sitzenden Figuren Christi, der Madonna und der zwölf Apostel, welche die Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt schmücken, sind namentlich in der Gewandung noch nicht ganz frei, und in manchen Köpfen mehr typisch als individuell, aber doch großartig und voller königlicher Würde. — Über dem Hochaltar oder über dem Lettner, einer hohen Schranke, welche den Chorraum vom Langhaus scheidet, war die Stätte für eine kolossale Kreuzigungsgruppe. Das vollständigste Werk dieser Art ist im Dom zu Halberstadt aus dem Ende des 12. Jahrhunderts erhalten. Der Leib Christi hängt am Kreuz, an den Enden der Kreuzarme sind klagende Engel, zu Füßen des Heilands ist Adam dargestellt; als Freifiguren stehen Maria, Johannes und zwei Cherubim daneben. Der Quer-



Abb. 377. Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg.

balken, auf welchem diese Gestalten befestigt sind, ist mit kleinen Galerien verziert, in denen die Halbfiguren von Aposteln und Propheten und die Marien am Grabe angebracht sind. Alle diese Werke streben nach naturwahrer Charakteristik, und schon liegt auf den besten von ihnen ein Hauch harmonischer Schönheit. Aber diese niedersächsischen Gegenden sollten die Kunst doch nicht zu voller Reife bringen, der Schwerpunkt verschob sich nach dem Südosten des Landes, und die Skulpturen von Wechselburg und Freiberg waren die ersten, welche sich zu einer fast vollständigen künstlerischen Reife durchrangen. An der berühmten Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg, für welche ein minder vollkommner Vorläufer die Gruppe aus Freiberg im Museum des Altertumsvereins zu Dresden ist, befinden sich außer den klagenden Engeln an den wagerechten Kreuzesarmen, über dem Haupt Christi die Halbfigur Gott Vaters und zu Füßen des Heilands ein bärtiger Mann, welcher das niederträufelnde Blut in einem Kelch auffängt (Adam? Nikodemus?), Maria (Abb. 377) und Johannes stehen auf den zusammengekauerten Figuren des Judentums und Heidentums. Noch hat der Künstler seiner Kraft nicht ganz vertraut, noch geht er schüchtern ans Werk, noch sind die Bewegungen gehalten und befangen, die Gewandmotive etwas einförmig, aber in tiefster Seele hat der Meister seine Gestalten empfunden, daher wirken die gebundene Haltung und Bewegung feierlich, als ließen die Gottesmutter und der Jünger ihren Schmerz an dem heiligen Ort nicht voll zum Ausbruch kommen; um so mehr glauben wir seine innere Wucht zu fühlen und werden davon ergriffen. — Die alttestamentlichen Vorbilder und Gegenbilder zu dem in der Gruppe dargestellten Opfertod des Herrn bringen in Wechselburg zwei Seiten der Kanzel: im Opfer Isaaks, in den Halbfiguren Kains und Abels mit ihren Opfergaben, in der Erhöhung der Schlange, deren Anblick die Israeliten heilt; auf der dritten Seite thront der segnende Christus zwischen den Evangelistensymbolen. — Eine der hervorragendsten Stellen für plastischen Schmuck waren



Abb. 378. Standbild einer Fürstin im Domchor zu Naumburg.

das oder die Portale. Schon früher haben wir in Freiberg die goldene Pforte kennen gelernt (Abb. 341). Die Reihe der zu Grunde liegenden Gedanken beginnt in den Gestalten aus dem Alten Bunde, welche zwischen den Säulen der Seitenwandung stehen, im Bogenfelde huldigen die drei Könige dem Christuskind als dem Herrn der Welt, in dem Halbkreise darüber thut sich der Himmel auf mit den drei Gottesgestalten, Engeln, Propheten und Aposteln. Im äußersten Umkreis erstehen auf den Ruf des Engels die Gerechten aus den Gräbern. Die milde Schönheit, welche schon an den Wechselburger Skulpturen den tiefen seelischen Gehalt so angenehm umkleidet, ist hier mehr zum Hauptzweck geworden und ziemlich äußerlich geblieben, nicht organisch entwickelt aus dem Verständnis für die Form. Die Proportionen der Figuren sind recht mangelhaft, die Bewegung lahm und ängstlich, aber die Gesichter von wundervollem Ebenmaß, und die antike Gewandung voll der reichsten und schönsten Motive. Besonders gelungen ist die harmonische Unterordnung der Skulpturen unter die Architektur. — Zum plastischen Schmuck der Kirche gehörten ferner die Grabdenkmäler, welche in größerer Zahl erhalten sind; wohl das schönste darunter ist das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig. —


Abb. 379. Standbild eines Ritters im Domchor zu Naumburg.

Noch eine neue Art von Werken finden wir im Dom zu Naumburg. Es sind die zwölf Statuen von Stiftern und Stifterinnen an den Wänden des Chors, und in ihnen treten wir den vollendetsten Werken gegenüber, welche

die mittelalterliche Plastik überhaupt geschaffen hat und die auch von der spätern deutschen Plastik nicht wieder übertroffen worden sind (Abb. 378, 379 u. 380). In direkter Weiterentwickelung der Skulpturen von Wechselburg und Freiberg sind sie wohl erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden. Alles, was in jenen so vielverheißend knospet, ist hier zur herrlichsten Blüte entfaltet. Das Großartige in Inhalt und Form ist zur edelsten Monumentalität gesteigert; mit der statuarischen Ruhe und Größe verbindet sich naturalistische Auffassung und Durchbildung, eine höchst seltene Vereinigung, welche nur möglich war bei einem so unfehlbar sichern Geschmack, wie er hier waltete. Scheinbar weit liegt die Zeit zurück, in welcher die Kunstformen das, was sie sein sollten, nur bedeuteten, hier sind sie es voll und ganz, in diesem Stein ist blühendes, pulsierendes Leben. Bestimmte Persönlichkeiten sind mit den Statuen gemeint, aber diese waren hundert Jahre und darüber tot, und kein Bildnis von ihnen überliefert. Doch die jetzt lebenden vornehmen Geschlechter waren die Nachkommen jener, und so nahm der Künstler sie sich zum Vorbild und erhob sie zu Typen; auf diese Weise ist die schöne Mitte zwischen Bildnis und Idealgestalten zustande gekommen. Das einfach Große, der Wechsel und die Entsprechung der Bewegung, die immer neuen und eigenartigen und doch stets natürlichen Faltenmotive, die Charakterisierung der Stoffe sind unübertrefflich. Die Untergewänder wirken mitbestimmend auf die Faltenlage der Oberkleidung; aus den Stoffmassen treten Gesichter und Hände wundervoll fleischig hervor; die feine und ausdrucksvolle Bildung der Hände, das Leben in den ganzen Gestalten, die Kraft des seelischen Ausdrucks, die stille Hoheit und milde Schönheit sind ohnegleichen. Die dramatische Begabung des germanischen Volkes tritt hier voll hervor und hat jeden Ritter und jede Dame zu einem Charakter gemacht, sie zeigt sich in den entschlossenen, ausdrucksvollen Stellungen, in den großen Kontrasten der Bewegung und der Gewandung, in dem kühnen Wechsel von Licht und Schatten. Die köstliche Ruhe, welche über diesen Gestalten liegt, teilt sich auch dem Beschauer mit und gibt ihm Kunde von einem voll-



Abb. 380. Standbild eines Stifterpaares im Domchor zu Naumburg.

befriedigten Zeitalter. — Noch deutlicher tritt das Dramatische hervor an den vier aus dieser Epoche stammenden Reliefs am Lettner. Es sind Darstellungen aus der Passionsgeschichte: Christus vor Pilatus, die Auszahlung des Blutgeldes an Judas, das Abendmahl (Abb. 381), die Gefangennahme (Abb. 382). Aus den Kreisen des hohen Adels, mit dem der Künstler uns in den Stiftern bekannt gemacht hat, führt er uns hier in die Kreise des Volkes, ja der Bauern. Die Typen sind vulgär, die Scenen mit derbzugreifendem Naturalismus erfaßt, und doch durch welchen Geschmack und welchen Schönheitssinn sind sie geadelt, mit welcher Meisterschaft sind diese Gruppen abgerundet! Die treffendste Analogie dazu sind Volksscenen aus Shakespeare; zwei Höhepunkte germanischer Kunst berühren sich darin. Jeder Vorgang ist seinem innersten Wesen nach erfaßt und auf die natürlichste Weise wiedergegeben, aber immer im Rahmen über die einfache und zufällige Wirklichkeit erhobener hoher Kunst. — Weniger vorteilhaft wirkt der Naturalismus in der Kreuzigungsgruppe, welche ebenfalls mit dem Lettner verbunden ist. Bei diesem Gegenstande verlangt man mehr das Erhabene zum Ausdruck gebracht zu sehen.



Abb. 381. Das Abendmahl. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg.



Abb. 382. Gefangennahme Christi. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg.

So sehr hatte auch in dieser letzten Periode des romanischen Zeitalters Sachsen die Führung, daß der einzige Ort, an welchem damals die Skulptur eine gleiche Höhe erreichte, nicht allzufern von den sächsischen Gebieten liegt, und nicht ohne nachhaltigen Einfluß von dort geblieben ist, Bamberg. Daß aber wenigstens



Abb. 383. Propheten an den Schranken des Doms zu Bamberg.

die Anfänge der dortigen Kunst selbständig waren, zeigen die ältesten Skulpturen, namentlich die Hochreliefs an den Schranken des östlichen Domchors und unter diesen hauptsächlich die zwölf Paare von einander zugekehrten Propheten (Abb. 383). Die Form dieser Gestalten ist aus der Weiterentwickelung der Kunst des 12. Jahrhunderts entstanden und verleugnet nicht das Vorbild schlechter byzantinischer Arbeiten, über die hinaus der Künstler wenigstens für das Äußere der Erscheinung und mit Ausnahme der Köpfe noch nicht den Schritt zur Natur gewagt hat. Die ganze Auffassung dagegen und die Bildung der Köpfe ist von einem Naturalismus, von einer Wucht der Charakteristik, von einer derben Lebendigkeit, daß diese Gestalten nur in den Propheten Donatellos am Campanile des Domes zu Florenz ihresgleichen finden. Bei beiden Werken ist diese Auffassung nur erträglich und hat außerdem bedeutende Kunstwerke zum Resultat gehabt, weil sie getragen wird von einer großen Künstlerpersönlichkeit. Auch antike Porträtköpfe sind auf den Bamberger Künstler nicht ohne Einfluß gewesen. Von diesen Arbeiten ganz verschieden sind andre jüngere Skulpturen, welche den Dom außen und innen schmücken, vor allem die sechs lebensgroßen Statuen im Fürstenportal des Georgenchors: Petrus, Adam und Eva, Stephan, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Jedenfalls unter dem Einfluß der Naumburger Schule ist hier die stürmische Bewegung zu edler und vornehmer Ruhe abgeklärt, die Köpfe sind ebenmäßig und schön geworden, sie halten das Mittel zwischen individueller



Abb. 384. Kopf des Standbildes Kaiser Heinrichs II am Dom zu Bamberg.

Natürlichkeit und idealer Auffassung (Abb. 384), die Gestalten sind wohlproportioniert und voll majestätischer Würde; das Gewand fällt in großen Massen herab und ist doch auch im einzelnen wundervoll natürlich. Den nackten Figuren Adams und Evas merkt man das Ungewohnte der Aufgabe an, dafür aber wirkt die schüchterne Zartheit, mit welcher die Körper wiedergegeben sind. Diesen Statuen verwandt sind die beiden großen Figuren des Judentums und Christentums außen am Nordportal. Wohl derselbe Künstler hat die Reiterstatue Kaiser Konrads III. geschaffen. Der Kaiser selbst hat die Vorzüge der andern Skulpturen, aber der Gaul und die monumentale Zusammenarbeitung von Reiter und Pferd sind doch nur mäßig gelungen, immerhin besser als bei dem gleichzeitigen Reiterstandbild Ottos I. im Dom zu Magdeburg. Etwas weiter fortgeschrittenen Stil haben die drei Figuren der Verkündigung und einer Sibylle ebenfalls im Georgschor. — Abweichend von den meisten Arbeiten jener Zeit sind die Darstellungen an dem Grabmal Papst Clemens II. in flachem Relief gehalten, im übrigen zeichnen auch sie sich durch maßvolle Schönheit aus.

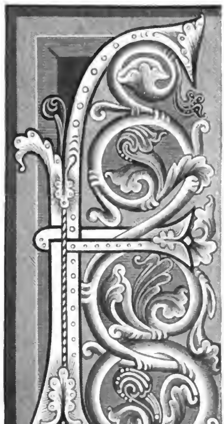


Abb. 385. Aus einer aus dem Kloster Hardehausen stammenden Handschrift. Landesbibliothek zu Kassel.

C. Französische Plastik.

rankreich hat während der frühern Jahrhunderte des Mittelalters in der Malerei nur sehr minderwertige Leistungen aufzuweisen. Von Wandgemälden ist fast gar nichts erhalten, und in den wenigen Codices mit Miniaturen offenbaren sich Roheit und Starrheit. Dagegen wird in der Plastik die schöne Entwickelung der gotischen Epoche durch sehr beachtenswerte Monumente vorgedeutet und eingeleitet schon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts, mit welchem Zeitpunkt in Frankreich die romanische Epoche auch in der Skulptur ihren Abschluß findet.

Wie die zahlreichen römischen Reste der **Provence** auf die Gestaltung der Baukunst in jener Landschaft von Einfluß waren, so wiesen sie auch und zwar in noch viel höherem Grade der Skulptur ihre Wege. Die Vorbilder waren die Reliefs der Triumphbogen, der heidnischen und altchristlichen Sarkophage, ferner Grabstelen und Statuen. Als das reiche Kulturleben des beginnenden 12. Jahrhunderts nach plastischem Schmuck verlangte, da griff man auf jene Zeugen einer frühern Kunstblüte zurück und, wie es bei einer nachahmenden Kunst immer ist, standen die besten Leistungen gleich zu Anfang, als die Begeisterung für die große Vergangenheit noch am frischesten war. Die ältesten erhaltenen Arbeiten sind die Apostelfiguren im nördlichen Arm des Kreuzgangs von St. Trophime zu Arles. In ihnen atmet sogar noch ein letzter Rest antiker Freiheit und Größe, die Gewänder sind den Vorbildern nicht ohne Verständnis nachgeahmt, und die Köpfe haben noch die edle Form und den ruhig heitern



Abb. 386. Portal von St. Trophime zu Arles. Nach Originalphotographie.

Ausdruck der Antike. Auch mit Figuren geschmückte Kapitäle erfreuen durch schöne Erfindung und lebendige Auffassung. Schon etwas tiefer stehen die Skulpturen des östlichen Kreuzgangarmes und beträchtlich weiter hinab geht es in der reichen plastischen Verzierung des Portals derselben Kirche (Abb. 386). So geschmackvoll auch die Komposition des Ganzen ist — mit dem zwischen den Evangelistensymbolen thronenden Heiland im Tympanon, den Halbfiguren der Engel in dem Gurtbogen darüber, den sitzenden Aposteln auf dem Thürsturz,



Abb. 387. Jüngstes Gericht. Relief im Tympanon der Kathedrale zu Autun. Nach Originalphotographie.



Abb. 388. Opfer Kains und Abels, Kains Brudermord, Gott Kain zur Rechenschaft ziehend. Relief des Bildhauers Wilhelm am Dom zu Modena. Nach Originalphotographie.

der Fortsetzung dieses Reliefbandes nach den Seiten, dem kleinen Fries mit Evangelienscenen und den lebensgroßen Figuren von Aposteln und Heiligen in Hochrelief zwischen Pilastern darunter, den freistehenden Säulen davor — so monumental noch die Empfindung in der allgemeinen Haltung der Figuren ist, so ist doch im einzelnen das unmittelbare Lebensgefühl schon viel geringer geworden, die Stellungen sind unbeholfen, die Faltenangabe der Gewänder ist schematisch, die Köpfe sind starr und grämlich geworden. Den Zeitpunkt für dieses Portal können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, auch wissen wir nicht, ob der noch reichere Portalbau von St. Gilles (Abb. 343) früher oder später ist; das Figürliche daran ist freier und malerischer, die schwierigere architektonische Aufgabe weniger glücklich gelöst.

In **Languedoc** waren die Hauptstätten plastischer Thätigkeit Toulouse (St. Ser-

nin und andre Kirchen, Museum) und Moissac (Kreuzgang 1100). Zwei Etappen lassen sich unterscheiden. Auf der ältern ist das Relief flach, die Gewandung scheint am Körper zu kleben, die Falten sind mit schmalen Doppellinien eingezeichnet, die Gesichter leblos mit glotzenden Augen. Jedenfalls haben hier schlechte byzantinische Elfenbeinarbeiten als Vorbilder gedient. Später lösen sich die Figuren in höherm Relief vom Grunde los, in die Gewänder kommt eine unruhige, flatternde Bewegung, die Gestalten nehmen verzwickte oder heftig bewegte Stellungen ein, bis in den Arbeiten des Gilabert von der Kathedrale St. Etienne jetzt im Museum zu Toulouse die beginnende gotische Kunst der Kathedrale von Chartres Einfluß gewinnt.

Die dritte Landschaft von Bedeutung ist **Burgund** mit dem Portalschmuck von Vézelay und Autun, ebenfalls aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 387). Schier unglaublich sind hier die Figuren in die Länge gereckt, die zeichnerische Faltenangabe stimmt mit Toulouse überein, die Faltenstriche sind äußerst zahlreich und eng zusammengeschoben, dazu kommt dasselbe Streben nach heftiger Bewegung und lebendigem Ausdruck, das wir als national-einheimische Äußerung eines naiven Volkes zur Erreichung von Deutlichkeit ansehen müssen, und worin die burgundischen Künstler bei weitem glücklicher waren als ihre südfranzösischen Genossen. Wenn man es über sich gewinnt, die ungeheuerlichen Zeichenfehler des jüngsten Gerichts im Tympanon der Kathedrale von Autun zu übersehen, dann wird man von dieser Schilderung sogar ergriffen werden; ungemein individuell und lebendig ist der Ausdruck in jeder Gestalt, namentlich in den am wenigsten verzeichneten aus den Gräbern Auferstehenden im untern Streifen.

Nicht von Burgund aus sollte die Skulptur der beginnenden Gotik, wenigstens formal, ihren Ausgangspunkt nehmen, um zu ihrer ersten Glanzleistung, dem Prachtportal von Chartres, zu gelangen, sondern von der Plastik der Provence. Wohl ist das innere Leben der burgundischen Skulpturen nicht ohne erzieherischen Einfluß gewesen, es findet sich vielmehr in Verbindung mit der äußern Ruhe in Chartres wieder, auch sind die in die Länge gezerrten Figuren von Vézelay und Autun neben den architektonischen Anforderungen wohl mitbestimmend gewesen für die überschlanken Verhältnisse, aber in der Hauptsache wurde die Formgebung der frühgotischen Plastik aus der Provence abgeleitet. Schon am ersten großen Beispiel, dem Portal von Chartres, tritt das Princip der Gotik, die Plastik der architektonischen Wirkung ganz unterzuordnen und in allen Einzelheiten der Erscheinung nach ihr zu bestimmen, voll hervor und macht dem Gesetz der freien selbständigen Bewegung für die Plastik und somit der romanischen Epoche in Frankreich ein Ende.

D. Plastik, Malerei und Mosaiken in Italien.

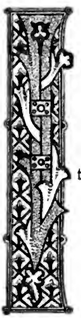


Abb. 389. Aus dem Meßbuch Heinrichs II. in München.

Italien hat in der Bildnerei und Malerei dieselbe Vielgestaltigkeit aufzuweisen wie in der Baukunst, da auch auf diese Künste die verschiedene Völkermischung und die voneinander abweichenden Kulturbedingungen in den einzelnen Provinzen von Einfluß waren.

In **Oberitalien***) ist das germanische Element für die ganze Richtung, welche die Kunst einschlägt, bestimmend. Wie stark das Deutschtum dort vertreten war, beweist eine Urkunde von Brescia aus dem Jahre 1037, in welcher unter hundertundeinundsechzig Priestern nur fünfundzwanzig italienische Namen haben. Deutsche Phantasie und deutscher Geschmack sprechen sich aus in den Hochreliefs,

*) Ausführungen und Beweise zu dem Folgenden in meinem demnächst erscheinenden Buch über oberitalische Plastik.

die in regellosen Reihen an der Fassade von San Michele zu Pavia eingemauert sind, ebenso in dem plastischen Schmuck der Portale und der Kapitäle im Innern der Kirche; es findet sich darin dieselbe phantastische Tierwelt, welche die Kirchen des südwestlichen Deutschlands ornamental belebt. Hier in Italien kommt noch eine große Anzahl von biblischen, symbolischen und Scenen des gewöhnlichen Lebens dazu. Ornamentale Skulpturen ähnlichen Inhalts haben fast alle romanischen Kirchen Oberitaliens, und bis tief nach Mittelitalien hinein hat sich diese Verzierungsweise fortgepflanzt (Dom von Pisa, Kirchen zu Lucca). — Vor allem aber verrät sich der starke Zusatz germanischen Blutes darin, daß die Kunst vom Inhaltlichen ausgeht und dieses in erste Linie stellt. Auf den deutschen Gebieten haben wir bei aller Anlehnung an überkommene Formen schon von der karolingischen Zeit an stets selbständige und lebendige Auffassung als schönes Zeichen der frischen Kraft des germanischen Volkes gefunden. Das Aufblühen der Kunst in den lombardischen Städten hängt damit zusammen, daß dort in den Kämpfen gegen die deutschen Kaiser während der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein freies und kraftvolles Bürgertum sich herausbildete.



Abb. 390. Erschaffung Evas, Sündenfall, Opfer Kains und Abels, Brudermord. Reliefs an den Bronzethüren von San Zeno zu Verona. Flügel zur Rechten. Nach Originalphotographie. (Vergl. Abb. 372.)

An der Fassade des Domes zu Modena sind zu beiden Seiten des Mittelportals und über den beiden Seitenportalen Reliefs eingelassen, welche die Geschichte der ersten Menschen und die Sintflut zum Gegenstand haben und von einem Bildhauer Wilhelm beim Dombau von 1099 gearbeitet sind (Abb. 388). Die Kunst strebt darin vor allem nach deutlichem Ausdruck, und der gelingt vorzüglich. Mit drastischer Übertreibung ist das Zusammensinken von Abel unter dem Keulenschlag Kains geschildert, überaus sprechend ist die Gebärde, mit welcher Kain vor Gott seine Unschuld beteuert. Es sind bäurische, derbe Gestalten mit dicken Köpfen und plumpen Körpern, unmittelbar aus dem Leben gegriffen, wenn auch in der Form das Vorbild byzantinischer Elfenbeinwerke nicht zu verkennen ist. Wie sorgfältig der Meister sich mit dem Studium der Form beschäftigte, geht daraus hervor, daß er zwei Reliefs der Fassade nach der Antike kopierte, es sind Genien mit umgestürzten Fackeln. Von der hauptsächlichen Betonung des Inhaltlichen zeugen auch die vielen andern Skulpturen, welche außen und innen über alle Glieder der ganzen Kirche in reicher Fülle ausgestreut sind. Nicht anders ist es, bei sehr viel engerem, formalem Anschluß an Vorbilder und zwar an altchristliche oder frühbyzantinische Elfenbeinwerke, in den Reliefs an dem achteckigen Immersionstaufbecken (zum Eintauchen der Täuflinge bestimmt) im Baptisterium zu Verona (um 1130). Am freiesten



Abb. 391. Unterer Teil des Portalbaus am Dom zu Ferrara von Meister Nikolaus.
Nach Originalphotographie.

bewegen sich innerhalb der angelernten Form die beiden Künstler vom rechten Flügel der Bronzethüren von San Zeno zu Verona, von denen der eine die fünfzehn alttestamentlichen Scenen (Abb. 390) und die Einzelfiguren am Rande schuf, der andre die vier Scenen aus dem Leben des heiligen Zeno und die Einzelfigur des Bildhauers bei der Arbeit. Namentlich der erstere versteht mit großer Lebendigkeit zu erzählen und hat auch vermocht, den Gewändern natürlichen Fall zu geben. Diese Reliefs können nicht

viel vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein und werden von denen des linken Flügels jedenfalls durch einen langen Zeitraum getrennt.

Schneller als man denken sollte, erreichte diese Kunst einen Höhepunkt in den Portalen des Meister Nikolaus. Die an antiken, altchristlichen und byzantinischen Werken erlernte Form ist dem Künstler ganz zu eigen geworden und frei, wenn auch nicht fehlerlos, weiß er damit zu schalten und zu gestalten, er verrät dabei ein Gefühl für Schönheit und Harmonie, das er der Antike abgelauscht hat.

Wahrscheinlich ist sein schönstes Werk, der untere Teil des Portalbaus am Dom zu Ferrara (Abb. 391) vom Jahre 1135 unter den erhaltenen auch sein frühestes. Schon bei der Betrachtung des Ganzen fallen die schönen, ruhigen und edeln architektonischen Verhältnisse auf, und damit im Einklang steht das maßvolle des plastischen, ornamentalen und figürlichen Schmucks. Die Figuren müssen sich dem architektonisch gegebenen Raum streng ein- und unterordnen: die tragenden Männer auf den Löwen (ursprünglich Greifen) sind aus viereckigen Klötzen gehauen, ganz genau müssen die Figuren in den Pilastern der Schräge den ausgesparten Raum ausfüllen. Den höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht es, wie sich die kleinen Mischwesen aus verschiedenen Tier- und Menschenformen in die kassettenartigen Vertiefungen in den Pilastern hineinschmiegen. Diese Fabelwesen selber mit ihrer ganz organischen Bildung sind ein sprechendes Zeugnis von der Gestaltungskraft des Meisters. Ebenso vortrefflich füllt der kämpfende Georg das Tympanon. Die kleinen Arkaden am Architrav, welche Scenen aus der Kindheitsgeschichte Christi enthalten, verleihen diesem Bauglied für die Vorstellung elastische Federkraft. Trotz dieser vortrefflichen Form ist das Schönste doch noch das Inhaltliche. In der natürlichen, menschlich freien und tiefen Auffassung der Vorgänge am Architrav beweist Nikolaus, daß er desselben Geistes ist wie Wilhelm von Modena. Wie weit aber ist er ihm überlegen in der Schulung der Form! Es ist eine Kongruenz zwischen dem Inhalt und dem äußern Ausdruck zu stande gekommen, wie sie während dieses Zeitalters in Italien nicht wieder erreicht wurde. — Eine starke Beteiligung von Gehilfen läßt die Portale an San Zeno und am Dom zu Verona und die beiden Nebenportale von Piacenza hinter dieses Meisterwerk etwas zurücktreten. Die beiden ersteren sind inschriftlich als Arbeiten des Meister Nikolaus bezeichnet. Die meist recht ungeschickten Reliefs zu beiden Seiten des Portals von San Zeno entstammen teils der Werkstatt des Nikolaus, teils sind sie von einem Wilhelm gearbeitet, der mit Meister Wilhelm von Modena sicher nicht identisch ist.

Diesem ersten Gipfel oberitalischer Plastik sollte sich ein halbes Jahrhundert später ein zweiter anreihen. Inzwischen waren die oberitalischen Städte in ihrer Macht weiter erstarkt, der lombardische und Veroneser Städtebund schlugen Kaiser Friedrich Barbarossa in der blutigen Schlacht von Legnano 1176, und das freie Bürgertum trat als dritte öffentliche Macht neben die kirchliche Hierarchie und den kaiserlichen Lehensstaat. Die Kunst des freien Bürgertums konnte ihren letzten großen Schritt thun, und das geschah zu Parma in dem Meister Benedetto Antelami. Dieser Plastiker hat bisher bei weitem nicht die gebührende Stellung in der Kunstgeschichte erhalten. Sein Ruhm ist gänzlich durch Niccolò Pisano verdunkelt worden, weil an diesen sich die weitere Entwickelung knüpft, während er eine Reihe beschließt und keine Nachfolge gefunden hat. Benedetto gehört zu den bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, an denen Italien so reich ist, er ist die frühste unter ihnen und eine der anziehendsten. In der Form freilich thut die Kunst gegen Nikolaus von Ferrara einen Rückschritt, seine Figuren behalten fast immer etwas Steifes, Gebundenes, aber an Tiefe und Reichtum der Ideen, an Innerlichkeit und lebendiger Kraft der Beseelung übertreffen seine Skulpturen alles, was die romanische Epoche in Italien geschaffen hat.

Benedetto benutzt dieselben Vorbilder wie seine Vorgänger; sein Geschick im Kopieren beweisen einige antike Gestalten am Südportal des Baptisteriums zu Parma, sein Ver-

ständnis des antiken Ornaments sein eignes schön und vornehm gezeichnetes Ranken- und Blattwerk. Als neues Element tritt eine nicht unbedeutende Anlehnung an die französische Plastik namentlich der Provence dazu. Das Lebenswerk des Meisters beginnt mit der Arca unter dem Hochaltar des Domes zu Parma (wahrscheinlich 1162) und der jetzt aus-einander genommenen Kanzel derselben Kirche (1178). Ist bei der großen Kreuzigung von

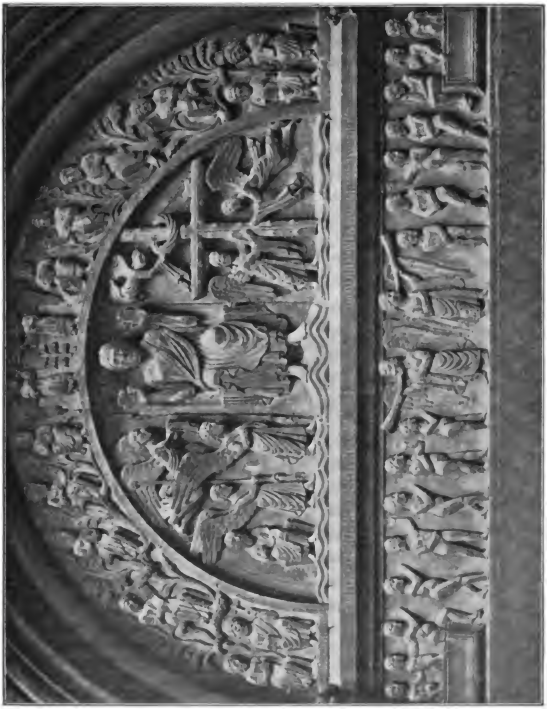


Abb. 392. Das jüngste Gericht. Tympanon vom Nordportal des Baptisteriums zu Parma von Benedetto Antelami. Nach Originalphotographie.

der Kanzel das seelische Leben durch die Starrheit der äußern Form, welche der Künstler bei diesen großen Verhältnissen nicht zu brechen verstand, gebunden, so entfaltet es sich zu voller Freiheit in den kleinen Figürchen der Kapitäle im Museum zu Parma. Die schönsten darunter sind Adam und Eva nach dem Sündenfall unter dem Baum der Erkenntnis. Sie sind ganz nackt nnd kauern sich zusammen, um ihre Blöße nicht sehen zu lassen, der ganze Jammer, die Reue und die Scham über die Sünde spiegeln sich in ihren Gesichtern. Bei diesen kleinen Verhältnissen ist auch die Form vorzüglich gelungen,



Abb. 393. Ciborium über dem Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nach Originalphotographie.

sogar das Nackte mit erfreulicher Sicherheit wiedergegeben. Alle Figürchen sind in sich einheitlich und stehen unter der Herrschaft eines einzigen Motivs. Mit wahrhaft dramatischer Kraft sind sie belebt, die Charaktere vorzüglich gesondert. Das sind die schönen Früchte der Bemühungen des Wilhelm von Modena; was er gestammelt hat, versteht Benedetto zu sagen. Von ähnlicher formaler Vollendung ist der Bischofsstuhl des Domes zu Parma, dagegen müssen wir bei einem Monumentalwerk wie die plastische Ausschmückung des von Benedetto auch erbauten Baptisteriums zu Parma, der Hauptleistung seines Lebens, auf die flüssige und natürliche Form verzichten und die Steifheit der Figuren vergessen, um den hohen gedanklichen und seelischen Gehalt, der sich namentlich in der plastischen Ausstattung der drei Portale (1196 begonnen) offenbart, zu genießen. Begnügen wir uns damit, das eine zu betrachten, dessen Tympanon Abb. 392 zeigt. Welche Fülle von Gedanken tritt uns da entgegen! Im Rundbogenfeld der thronende Erlöser, seine Wundmale zeigend, ringsherum die Engel mit den Leidenswerkzeugen; die Beisitzer des jüngsten Gerichts, die zwölf Apostel, in dem äußern Streifen. Im Architrav die Auferstehenden. An den Außenseiten der Thürpfosten links in sechs übereinander befindlichen Abteilungen die Werke der Barmherzigkeit, rechts in einer Weinranke die Parabel von den Arbeitern im Weinberg, wobei nach Augustinus, der die Stunden des Tages auf die Lebensalter der Menschen deutet, Arbeiter vom Knaben bis zum Greis auftreten. Der schöne Gedankeninhalt des ganzen plastischen Schmuckes ist also, daß wer sich, wenn auch erst in letzter Stunde, bekehrt und sich gegen seine Mitmenschen hilfreich erweist, der wird beim jüngsten Gericht die Krone des ewigen Lebens erhalten. Welcher Kontrast zwischen der schmerzlichen Betonung des Leidens, das die Sünde der Menschheit über Christus

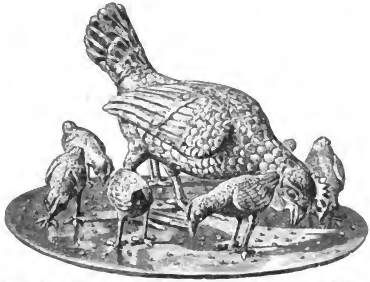


Abb. 394. Goldne Henne mit sieben Küchlein. Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Domschatz zu Monza.

gebracht, im Tympanon und den Scenen des Pfostens, welche die Menschen schildern, wie sie sein sollten, von Liebe und Nachsicht erfüllt. Wie lebendig sind die Empfindungen der Auferstehenden ausgedrückt mit ihrem Frohlocken, der Hoffnung und Zuversicht oder dem trostlosen Schmerz und der bangen Furcht. Keine stürmische Bewegung fährt durch diese Scene, und doch ist sie tief ergreifend. Bei den Werken der Barmherzigkeit ist der Geber ganz milde Innigkeit, der Empfangende hilfsbedürftige Schwäche. — Wohl das letzte unter den erhaltenen Werken des Künstlers ist der Fassadenschmuck des Domes von Borgo San Donnino, wo ihm oder seiner Werkstatt der größte Teil der zahlreichen Skulpturen angehört.



Abb. 395. Erzengel Michael an der Fassade des Oratoriums S. Giuseppe zu Pistoja von Guido da Como. Nach Originalphotographie.

Benedetto Antelami ist ohne Nachfolge geblieben. Die oberitalischen Werke der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts knüpfen nur sehr äußerlich an ihn und an Nikolaus von Ferrara an. Es kommt zu einem nüchternen, leeren, völlig seelenlosen, steifen und starren Klassicismus, mit welchem sich ein vulgäres Element, eine Verbildung des echt Volkstümlichen in der Kunst Wilhelms und Benedettos, verbindet: Reliefs am Ciborium von Sant' Ambrogio zu Mailand, das nicht, wie bisher angenommen, das alte des 9. Jahrhunderts ist, sondern erst aus der ersten Hälfte des 13. stammt (Abb. 393). Reliefs einer auseinandergenommenen Kanzel im Dom zu Modena. Zwei fälschlich der Zeit Theudelindes zugeteilte Werke: das Tympanon am Dom zu Monza und die goldne Henne mit den sieben Küchlein (Abb. 394) in der-

selben Kirche. An der goldnen Henne wirkt die Formgebung dieser Zeit erfreulich als Stil ebenso wie in geringerm Grade bei dem verwandten Johannesadler an der Kanzel des Guido Bigarelli aus Como in S. Bartolomeo zu Pistoja. Dieser Meister ist zur oberitalischen Plastik zu rechnen, trotzdem alle seine Arbeiten sich in Toskana befinden. Die erwähnte Kanzel ist sein Hauptwerk und besonders charakteristisch für die seelenlose Starrheit und klassicistische Tendenz bei sauberster Arbeit und pedantischer Ausführung. In andern Fällen bringt die klassisch regelmäßige Form monumentale Größe hervor, wie in dem Erzengel Michael an der Fassade des Oratoriums S. Giuseppe zu Pistoja (Abb. 395) von Guido und in der Reitergruppe des heiligen Martin mit dem Bettler an der Fassade von S. Martino zu Lucca von einem andern oberitalisch-toskanischen Bildhauer. In seinem wahren Element war Guido als geschmackvoller und zierlicher Marmorarbeiter bei der ornamentalen Dekoration des großen Immersionsbeckens im Baptisterium zu Pisa vom Jahre 1246 (Abb. 396).

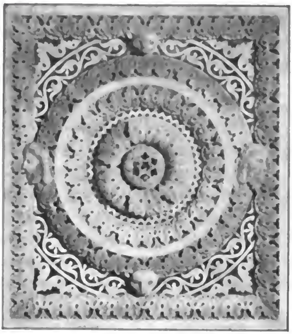


Abb. 396. Dekorationsfeld vom Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Pisa von Guido da Como. Nach Originalphotographie.

Nichts ist lehrreicher, als mit der Entwickelung der oberitalischen Plastik den Gang der Skulptur in Toskana zu vergleichen. Während die Künstler Oberitaliens in der Weise eines nordischen Volkes vom Inhalt ausgehen, nehmen die toskanischen Bildhauer ihren Ausgangspunkt von der Form, und es dauert ein ganzes Jahrhundert, ehe sie zu selbständigem Inhalt fortschreiten. Darin spricht sich der südländische Charakter des Volkes aus, es ist ein ähnlicher Prozeß, wie bei der altgriechischen Kunst, bei welcher die Künstler auch zunächst nach Ausbildung der Form strebten, nur mit dem einschneidenden Unterschied, daß sie die Form aus dem Stoff entwickelten, während die toskanischen Bildhauer den ungeheuerlichen Fehler begehen, Vorlagen aus verschiedenen Stoffen sklavisch in einem andern Stoff, in Stein, nachzuahmen. Das ist der Grund, weshalb sie trotz eifriger Übung ein halbes Jahrhundert lang nicht weiterkamen, schließlich die Bemühungen ganz aufgaben, und einem oberitalischen Künstler, Guido da Como und seinen Genossen, für das nächste halbe Jahrhundert das Feld überließzen.

Von den frühesten, den überaus ungeschickten Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts seien nur einige erwähnt: Die Architrav- und Kapitälskulpturen von Gruamons, Enricus und andern ahmen schlechte byzantinische Metallarbeiten nach; getriebenes Goldblech ist die Vorlage gewesen für die Reliefs an der Kanzel in San Lionardo bei Florenz, auch für Arbeiten an und in der Pieve von Arezzo; das Immersionsbecken in San Frediano zu Lucca ist eine gedankenlose Vergrößerung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse.

Eine eigentümliche Erscheinung ist der Erzgießer Bonannus, der die Bronzethüren am Dom zu Pisa (1180) und am Dom zu Monreale (1186) gefertigt hat, und sich ausdrücklich Civis Pisanus, Bürger von Pisa, nennt. Es ist augenblicklich noch nicht möglich, ihn kunstgeschichtlich einzureihen. Er erhebt sich weit über die Leistungen der übrigen Toskaner, hat eine frische, lebendige, volkstümliche Erzählung wie die Oberitaliener — man beachte auf den abgebildeten Feldern von der Thür zu Monreale (Abb. 397) das stille Behagen, mit welchem Noah den Wein schlürft, und die Zärtlichkeit, mit welcher Adam seiner Gattin zuschaut, wie sie dem Kinde zu trinken gibt, während er hausväterlich unterdessen selber das andre Kind hält —, dazu im Gegensatz stehen der enge Anschluß an byzantinische Vorbilder in manchen Scenen, die byzantinische Architektur, die südlichen Gewächse des Hintergrundes: Palmen und Orangen. Möglich, daß Bonannus von Geburt ein Oberitaliener war und von süditalischen Künstlern wie der Meister der wundervollen Erzthüren am Dom zu Benevent (vergl. S. 507) gelernt hat.



Abb. 397. Noah Wein trinkend, Adam und Eva mit ihren Kindern. Teil der Bronzethüren an der Fassade des Domes zu Monreale bei Palermo von Bonannus. Nach Originalphotographie.

Der Hauptort, an welchen sich die weitere Entwickelung knüpft, ist die damals reiche Handelsstadt Pisa. Die Pisaner hatten auf ihren Fahrten plastische Schätze von weither zusammengebracht. Wir haben schon am Dom in allen Ziergliedern eine antikisierende Richtung von besonderer Stärke kennen gelernt; deren Fortbestehen beweisen die Skulpturen an den Portalen des Baptisteriums, in welchen altchristliche Elfenbeinwerke mit großem Geschick kopiert sind. So war der Klassicismus in Pisa nichts Neues, als Niccolò Pisano auftrat, und mit großer Kühnheit auf antikrömische Vorbilder zurückgriff und einzelne Figuren daraus für seine 1260 vollendete Kanzel im Baptisterium (Abb. 398) kopierte. Kanzeln waren, seitdem durch die neugegründeten Franziskaner- und Dominikanerorden auf die Predigt so großes Gewicht gelegt wurde, eine Hauptaufgabe der Plastik geworden, und mehrere Beispiele sind uns schon aus dem 12. Jahrhundert erhalten (Volterra, Groppoli).

Niccolò behielt die Anordnung mit Löwen unter einem Teil der Säulen von den frühern Kanzeln bei; die Auswahl und Verteilung des plastischen Schmuckes ist äußerst



Abb. 398. Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa, vollendet 1260.
Nach Originalphotographie.

sinnreich, ihr ist als leitender Gedanke das 11. Kapitel des Jesaias zu Grunde gelegt. In den fünf Reliefs der Brüstung wird das Leben Christi von der Geburt bis zur Kreuzigung und bis zu seiner Herrlichkeit als Weltenrichter erzählt (Abb. 399). In den Zwickeln der Rundbogen zwischen den Säulen weisen Propheten auf das Erlösungswerk hin, und die Gestalten der Tugenden über den Säulen versinnbildlichen den Wandel der Erlösten. Die Löwen sind das Böse, welches seine Macht verloren hat, denn zwischen ihren Pranken schlummern friedlich unschuldige und schwache Tiere. In dem Aufbau des Ganzen offenbart sich das feinste architektonische Gefühl, alle Einzelheiten sind von klassischer Schönheit. Die Schönheit ist es auch, welche nach tausend Jahren hier zum erstenmal wieder das oberste Gesetz in den Figuren wird. Um ihrer Schönheit willen entlehnt der



Abb. 399. Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa. Nach Originalphotographie.

Meister Gestalten aus antiken Werken, von denen noch heute ein Teil in Pisa erhalten ist. Aus dem bärtigen Bacchos einer Marmorvase macht er seinen Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel, die Phädra und die Amme eines Sarkophags werden in seinem Relief zu Maria und Hanna. Nicht wie die andern Künstler des romanischen Zeitalters hat er die Formensprache der Antike unverstanden nachgestammelt, sondern ihre Schönheit und Größe ist ihm aufgegangen; bis zu welcher Meisterschaft ihm die Nachbildung gelang, zeigt die nackte männliche Figur (Abb. 400), der Herakles, welcher in kühner Gedankenübertragung die christliche Tugend der Stärke versinnbildlicht. Als echter Etrusker erweist der Künstler sich in den gedrungenen Verhältnissen seiner Gestalten und in der Überfüllung des Reliefs. Für die saubere und feine Durcharbeitung ist die Thätigkeit des Guido da Como und seiner Genossen als Vorbild nicht ohne Nutzen gewesen. Wohl bleibt bei diesem Erstlingswerk das Seelische hinter der Form zurück, dafür tritt das Erhabene ein, zu dessen Ausdruck bisher kein Künstler fähig gewesen war und das bei Niccolò aus seinem Verständnis der Antike folgt. Schon bei seinem zweiten Werk, als ihm die Form geläufiger geworden ist, bricht auch seine große Seele durch: die Kreuzabnahme über der linken Seitenthür an der Fassade von San Martino zu Lucca ist eine Scene voll erschütternder Tragik.

Niccolò ist in diesen frühsten Werken noch ganz ein Sprößling des romanischen Zeitalters. Er bringt die höchste Erfüllung dessen, was dieses ersehnt: die Verbindung von bedeutendem Inhalt mit edler, von der Antike entlehnter Form. Aber die Tage der romanischen Epoche waren gezählt. Mitten in seinem Schaffen bricht die Gotik über Niccolò herein; ihm geht die formale Vollendung noch über

alles, da rüttelt sein Sohn Giovanni mit seiner gewaltigen Seele an den Grundfesten der von Niccolò eben geschaffenen Kunsthöhe, seitdem hat der Vater nicht mehr gewagt, ein Werk ohne die mächtige Hilfe des Sohnes und ohne die Beteiligung andrer Genossen zu schaffen. Nur in seinem Schüler Fra Guglielmo, mit dem er die Arca des heiligen Dominicus in Bologna gemeinsam gearbeitet, lebt seine Kunstart noch weiter. Und doch ist für das Folgende seine Thätigkeit nicht verloren, ohne ihn wäre sein großer Sohn undenkbar, und auch sein Streben nach Schönheit lebt nach in einigen Figuren Giovannis und in dem Schaffen des Arnolfo di Cambio, nur in einem höhern, vergeistigten Sinne.



Abb. 400. Herakles, die christliche Tugend der Stärke versinnbildlichend, von der Kanzel des Niccolò Pisano. Pisa. Nach Originalphotographie.

In Oberitalien und Toskana waren die Städte und das Bürgertum die Kunstförderer, in **Süditalien** die weltlichen Fürsten und Großen, sowie die geistlichen Würdenträger. Schon allein deshalb gewann die byzantinische Kunst dort solche Bedeutung als die am meisten ausgeprägte höfische und hierarchische Kunst, die es je gegeben hat. Dazu kam die viel stärkere antike Tradition, und dieser entsprach die byzantinische Kunst, welche die Antike als Mumie konservierte. Die Fürsten und Großen griffen über die einheimische Roheit der Kunst hinweg nach Byzanz und bestellten dort die Ausführung von Werken. Allmählich aber bildeten sich die einheimischen Meister an den aus dem Osten eingeführten Arbeiten technisch und künstlerisch, und es entstand eine Kunstübung nach byzantinischem Muster. Sehr deutlich ist dieser Vorgang an den Bronzeportalen zu verfolgen, mit denen die unteritalischen Kirchen geschmückt wurden.

Die Erzthüren zu Amalfi (vor 1066) Monte Cassino (1066), San Paolo fuori le Mura zu Rom (1070), San Michele auf dem Monte Gargano (1076), Salerno (1084), Atrani (1087) sind in Konstantinopel gearbeitet. Sie sind mit Umrißzeichnungen in Silber, welche in den Bronzegrund eingelegt wurden, geschmückt. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts ist diese Technik in Unteritalien heimisch geworden, wie die Thüren am Grabmal des Boemund († 1111) zu Canosa, teilweise mit arabischer Ornamentik, ferner die Hauptthür des Domes zu Troja (1119) und die südliche Seitenthür derselben

Kirche (1127) beweisen. An der Hauptthür des Domes zu Troja treten auch die ersten plastischen Elemente auf, in den Drachen als Halter für die Thürklopfer (Abb. 401), deren stilvolle Schönheit auf Rechnung des byzantinischen Vorbildes zu setzen ist, während die Löwenköpfe mit den Ringen (Abb. 402) das Erwachen eines einheimischen kraftvollen Stiles bezeugen. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist das Relief als Thürschmuck in allgemeiner Herrschaft. Barisanus von Trani nennt sich als Künstler auf den drei Thüren am Dom zu Ravello (1179), an der Seitenthür des Domes zu Monreale (Abb. 403), und an der Thür der Kathedrale von Trani, deren Felder (zum größten Teil Einzelgestalten enthaltend), Leisten und Knöpfe an den verschiedenen Thüren meist in denselben Formen gegossen sind. Die besten frühbyzantinischen Muster haben vorgelegen; von ihnen hat der Meister den richtigen Reliefstil gelernt, so daß er sogar die schwierige Aufgabe, von vorn gesehene sitzende Figuren zu projicieren richtig löste, was Andrea Pisano anderthalb Jahrhunderte später noch mißlang. Alle Figuren sind von großartiger Bewegung und großem Wurf der Gewandung; durch leise Wendungen des Kopfes und Körpers werden sie individualisiert und lebendig gemacht. Weit übertroffen wird diese Leistung aber noch durch die Thüren am Dom zu Benevent, die sich unmittelbar neben die vollendetsten Bronzeportale stellen können, welche Italien zur Renaissancezeit hervorgebracht hat. Das Relief ist stark erhoben, die Köpfe sind meistens ganz frei. Hier hat eine wundervolle Neuzeugung der byzantinischen Kunst aus ihrer besten Zeit, als sie noch ganz erfüllt war von altchristlichem Geiste, stattgefunden. Vollständig hat der Meister des 12. Jahrhunderts sie in sich aufgenommen und als sein Eigenes wieder aus sich heraus geschaffen. Die Formen und die Bewegung sind sehr natürlich, die seelischen Zustände, die Handlung sind schlagend zum Ausdruck gebracht. Als Judas das Sündengeld zurückbringt, schüttet er es abgewendet aus dem Beutel auf den Tisch, an welchem zwei Pharisäer sitzen; in Reue und Schmerz hat er einen Mantelzipfel gefaßt und beißt hinein. Bei der Verspottung steht der Heiland da, ohne sich zu regen, jede Schmerzensäußerung niederkämpfend, voller Demut und Ergebung, aber auch voller innerer göttlicher Hoheit, eine der herrlichsten Passionsgestalten, die je erdacht sind. Bei aller Natürlichkeit nirgends ein kleinlicher Zug, nirgends fällt die Scene aus dem Weihevollen heraus. Hier ist noch dieselbe Frische und seelische Wärme der Erzählung wie an den altchristlichen Säulen vom Ciborium zu San Marco in Venedig. Sie sind hier wieder erstanden, weil ein natürlich empfindendes Volk in diesen Gegenden eine starke Beimischung zum Blut der Ureinwohner gegeben: Benevent war Jahrhunderte lang ein langobardisches Herzogtum. Und doch unterscheidet sich diese Erzählungskunst scharf von der oberitalischen, denn es war antike Luft, welche der Künstler hier atmete, sie hat ihm zu diesem Verständnis der altchristlich-frühbyzantinischen Kunst verholfen.



Abb. 401. Drache mit Thürklopfer an der Hauptthür des Domes zu Troja in Unteritalien. Nach Originalphotographie.



Abb. 402. Löwenkopf mit Ring an der Hauptthür des Domes zu Troja in Unteritalien. Nach Originalphotographie.

Wie in Deutschland Bernward von Hildesheim hat auch in Italien ein Kirchenfürst den Ruhm erlangt Erneuerer der Kunst zu sein. **Desiderius von Monte Cassino**, der Abt des maßgebenden Benediktinerklosters, berief von 1066 an zum Neubau der Kirche und des Klosters byzantinische Künstler, die namentlich die Mosaikbilder und das Marmormusiv des Fußbodens ausführten; alles Tragbare ließ er in Konstantinopel fertigen. Auch ließ er von den byzantinischen Künstlern die jungen Leute im Kloster in allen Kunsttechniken unterrichten.



Abb. 403. Relieffeld an der Seitenthür des Domes von Monreale bei Palermo von Barisanus von Trani. Nach Originalphotographie.

Für den Verlust fast aller Werke von Monte Cassino ist nur eine schwache Entschädigung die erhaltene Ausmalung der Kirche **Sant' Angelo in Formis** bei Capua (1075). Diese Malereien sind neben den Mosaiken von Palermo und Venedig von Wichtigkeit, um uns die gedankliche Anordnung des Bilderschmuckes einer ganzen Kirche nach byzantinischem Muster zu vergegenwärtigen. Die Maler sind jene Schüler, welche Desiderius hatte heranbilden lassen, das Resultat ist aber sehr unglücklich gewesen, von der byzantinischen Kunst ist nur das Äußerliche und auch dieses sehr nachlässig angenommen, überall blickt die einheimische Barbarei durch. Dagegen sind die schönen Malereien über dem Hauptportal der Vorhalle, welche meist fälschlich mit denen des Innern zusammengeworfen werden, von der Hand eines wirklichen Byzantiners. Reste byzantinisierender Malereien finden sich in ganz Unteritalien. Es ist sehr bezeichnend, daß die nördlichste Grenze der unteritalischen Sonderart die verfallenen **Kirchen von Ninfa** sind, der mittelalterlichen verlassenen Stadt, welche in den pontinischen Sümpfen versinkt. Hier am Hang der Volskerberge ist auch die nördlichste Grenze für wildwachsende Kakteen, bis hierher reicht Süditalien.

Die ausgedehntesten Denkmäler byzantinischer und byzantinisierender Kunst sind in **Sicilien** entstanden. Wir haben schon erfahren, daß die Normannenkönige ihre Bauten hauptsächlich auf den Schmuck mit **Mosaiken** berechneten. Noch heute können wir uns dem 'gewaltigen Eindruck hingeben, welchen diese Mosaiken als Ganzes machen. So blendend ist die Pracht für unser an möglichst farblose Architektur gewöhntes modernes Auge, daß wir erst bei näherm Zusehen

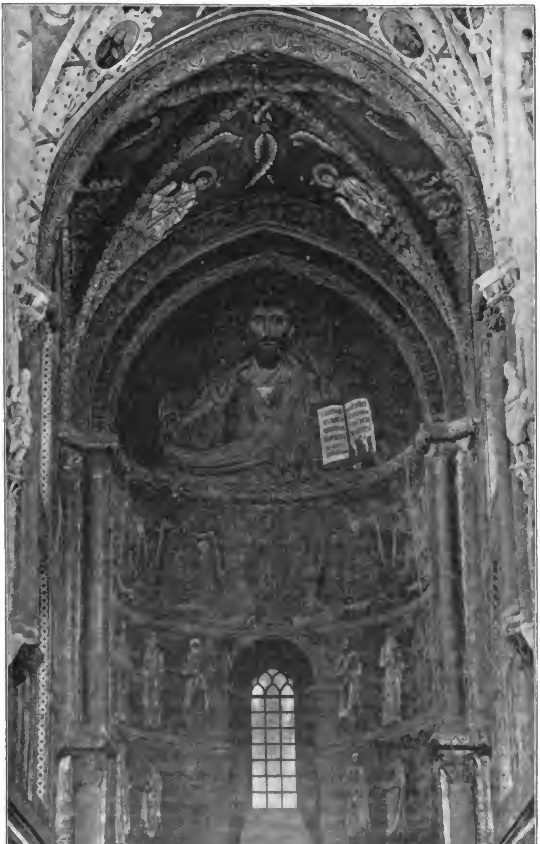


Abb. 404. Apsis des Domes zu Cefalù in Sicilien mit dem Mosaikschmuck vom Jahre 1148
Nach Originalphotographie.

erkennen, wie tief der künstlerische Wert der meisten dieser Arbeiten schon steht. Wenn wir aber dann auf den gedanklichen Inhalt eingehen und uns dabei wieder das Ganze in seinem Zusammenhang vergegenwärtigen, dann erwartet uns ein zweiter hoher Genuß.

Weitaus die schönsten von allen sind die Mosaiken im Chorraum des Domes zu Cefalù vom Jahre 1148 (Abb. 404). Hier sind wirkliche Byzantiner thätig gewesen. In ausdrucksvoller Majestät leuchtet dem Eintretenden aus der Apsiswölbung das Brustbild des Heilands entgegen. Dadurch, daß das rechte Auge etwas mehr nach einwärts sieht als das andre, hat der Künstler die unwiderstehliche Intensität des Blickes erzielt. In der Zone darunter ist die Gottesmutter anbetend dargestellt zwischen vier Erzengeln voller tiefernster Andacht, in dem Gewölbe darüber sind Seraphim und Cherubim mit lyrischer Empfindung gemalt. Sehr fein hat der Künstler diese heiligsten Gestalten in der Auffassung von den Aposteln und Evangelisten in den beiden untern Streifen der Apsis geschieden, indem er der typischen Schönheit jener in ihnen idealisiert-individuelle Gestalten gegenüberstellte, und ebenso fein hat er diesen wieder die Heiligen an den Seitenwänden vor der Apsis untergeordnet, indem er ihnen individuell-porträtartigen Charakter verliehen hat. Diese Kunst war noch eines fein nüancierten Ausdrucks fähig, und ihre Darstellung wird getragen durch einen edeln Stil, der noch nicht zum Schema geworden ist.

Die Mosaiken Palermos nehmen von der Martorana zur Capella Palatina und zum Dom von Monreale an Kunstwert in Auffassung, Zeichnung und Farbenschönheit beständig ab. Sie sind zum Teil das Werk einheimischer Meister, welche byzantinisch geschult waren. In der Capella Palatina und in Monreale ist noch die gesamte Mosaikausstattung erhalten (freilich teilweise stark erneuert). Der großartige gedankliche Inhalt tritt uns vollständig entgegen. Die Oberwände des Mittelschiffes in der Capella Palatina sind den vorbereitenden Darstellungen des Alten, das Sanctuarium (Querhaus und Apsis) dem Neuen Testament gewidmet. Unter den Darstellungen aus dem Leben Christi bereitet die Verkündigung am Tribunenbogen den Eintretenden auf die Menschwerdung des Herrn vor. Der Chorschmuck ist gedanklich dem von Cefalù verwandt. Theologische Gedanken haben den Schmuck der Kuppel bestimmt, die sich über alles erhebt: zu unterst Propheten, und aus dem Alten in den Neuen Bund überleitend, Salomo, Zacharias, der Täufer, Evangelisten. In der Kuppelwölbung das Brustbild des Erlösers, umstanden von acht Erzengeln in reicher byzantinischer Gewandung mit Heroldsstäben und Weltkugeln in den Händen. In den Seitenschiffen des Langhauses die Geschichte Petri und Pauli und über dem königlichen Thron an der Fassadenwand noch einmal das Bild des Erlösers. Wie feine gedankliche Bezüge diese Kunst noch bewahrte, erkennen wir zum Beispiel aus der Wahl und Anbringung zweier Scenen in der langen Bilderfolge von Monreale. Die Seitenschiffe enthalten dort die Wunder Christi, und da ist dem Sanctuarium zunächst in jedem Seitenschiff je eine der beiden Scenen angebracht, bei welchen jemand nicht für sich selbst, sondern für einen andern bittet: der Hauptmann von Kapernaum für seinen kranken Knecht und das kananäische Weib für ihre besessene Tochter. Da beide Heiden sind, muß die Kraft des Glaubens in ihnen um so größer sein, daß sie dem Herrn vertrauen, und ihre edle und liebevolle Gesinnung ist um so mehr anzuerkennen: daher haben diese Scenen diese bevorzugten Stellen in der Kirche bekommen. In der Capella Palatina sind die Mosaiken des Sanctuariums weit besser als die des Langhauses, welch letztere schon suchen durch vulgäre Züge natürlicher zu erscheinen und die Farbenschönheit und den majestätischen Ausdruck jener lange nicht erreichen. Am besten sind sowohl in der Palatina als in Monreale die höchsten göttlichen Personen und die Engel, auf ihnen ruht selbst in den schlechten Mosaiken von Monreale, wo die erzählende Kunst schon zu gänzlicher Unfähigkeit herabgesunken ist, noch ein letzter Abglanz von der unzerstörbaren Heiterkeit und Harmonie der Antike und anderseits von der tief innerlichen Hoffnungsseligkeit und Himmelsfreudigkeit der altchristlichen Zeit.

Dem frischen und auf das Gegenständliche gerichteten Sinn eines Volkes von Eroberern, das die Normannen waren, entsprechend sind es in Sicilien die Thatsachen der Heilsgeschichte selbst, welche den Hauptplatz in den Kirchen ein-

nehmen, in San Marco in **Venedig** aber ist an erste Stelle das Gedankliche, Abstrakte getreten.

In den drei Kuppeln über Chor, Vierung und Langhaus ist die dreifache Wirksamkeit der Gottheit geschildert als Gottvater mit Gestalten des Alten Bundes, als Christus mit den Aposteln und sechzehn christlichen Tugenden, als heiliger Geist, der sich auf die Apostel ergießt, mit zweiunddreißig Vertretern aller Völker der Erde (12. Jahrhundert) Die besten mittelalterlichen Teile von dem ganzen übrigen Mosaikschmuck, an welchem viele Jahrhunderte gearbeitet haben, sind in der Kapelle Zeno. Die Mosaiken der Vorhalle aus dem 13. Jahrhundert erzählen die Geschichten des Alten Testaments mit greisenhafter Geschwätzigkeit und trivialer Natürlichkeit. Trotz der mangelhaften Kunstform machen die Mosaiken der Kirche als malerisches Ganzes einen unvergeßlich prächtigen Eindruck.

Kein Werk der Malerei in Italien aus dem Ende der romanischen Epoche ist frei von Einflüssen der byzantinischen Kunst, aber diese treten in den verschiedenen Landschaften in verschiedener Weise auf. In **Oberitalien** haben sie bei den Malereien der Kuppel des Baptisteriums zu Parma den Künstler nicht ganz behindert, frisches, unmittelbares Leben, wie wir es auch in der oberitalischen Plastik gefunden haben, in die Vorgänge aus der Geschichte des Täufers zu bringen. Dieses Werk kann, da Franz von Assisi darin mit einem Nimbus vorkommt, erst nach 1228, dem Jahr von dessen Heiligsprechung, entstanden sein. Ein wahrscheinlich nach der Natur gemaltes Bildnis des Franz befindet sich, leider ganz übermalt, im Sacro Speco zu Subiaco (Abb. 405). Eine wahre Karikatur der byzantinischen Kunst sind die damaligen Malereien in **Toskana**, neben einem Cyklus in S. Pietro a Grado bei Pisa, Tafelbilder mit äußerst rohen plumpen Figuren mit grämlichen düstern Gesichtern. Das Abschreckendste sind eine Anzahl großer Kruzifixe, in welchen nach dem Naturalismus der spätbyzantinischen Kunst der Tod Christi in unangenehmster Weise dargestellt ist (Giunta Pisano, Margaritone von Arezzo). Als es 1225 galt, die Tribuna des Baptisteriums zu Florenz mit Mosaiken zu schmücken, da wurde ein Mönch Johannes dazu berufen, dessen Kunst deutlich nach Rom weist.



Abb. 405. Bildnis des Franz von Assisi im Sacro Speco zu Subiaco bei Rom. Nach Originalphotographie.

In **Rom** war bald nach der Wende zum zweiten Jahrtausend frisches Leben in die Kunstübung gekommen, und man griff nicht ohne Geschick auf die altchrist-

liche Kunst zurück, welche hier ihre Hauptstätte gehabt hatte (Wandgemälde aus dem Leben der heiligen Alessius, Sisinius und Clemens in der Unterkirche von San Clemente). Nur die allerheiligsten Personen stellte man in byzantinischer Weise dar. Erst im 12. Jahrhundert machte sich die byzantinische Strömung, welche ganz Italien durchzog, auch in Rom stärker geltend, wenn sie auch nicht vermochte, die altchristliche Tradition zu verwischen, vielmehr bleibt diese die Grundlage (Kapelle San Silvestro bei Quattro Coronati, San Lorenzo fuori le Mura, Cappella del Martirologio zu San Paolo f. l. M.) In den Mosaiken lernte man im Lauf des 12. Jahrhunderts die Farbenpracht byzantinischer Muster vortrefflich nachahmen unter starker Betonung des dekorativen Beiwerks. Doch tauchte auch das altchristlich Symbolische wieder auf in dem Rankenwerk, welches die Apsis von San Clemente (Anfang des 12. Jahrhunderts) füllt, und das den Weinstock bedeutet; der Auffassung der neuen Zeit entsprechend ist in der Mitte der Gekreuzigte dargestellt. In der Apsis von Santa Maria in Trastevere (zwischen 1130 und 1143) sind trotz der byzantinischen Pracht der Gewänder und der Ornamentik die Gesichtstypen ganz lateinisch. Während diese beiden Arbeiten durch ihre Sauberkeit und Sorgfalt, durch den glänzenden Reichtum ihrer Farbe sich auszeichnen, offenbart der Verfertiger des Mosaiks von Sta. Francesca romana (wahrscheinlich 1160) gänzliche Unfähigkeit. — Ihre rechte Bedeutung erhalten die Werke in Rom und in Toskana erst im Zusammenhang mit der Entwickelung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die zur folgenden Periode gezogen werden soll, obgleich eine gegensetzliche Wendung, wie sie im Norden beim Übergang von der romanischen zur gotischen Kunst eintritt, nicht stattgefunden hat. Vielmehr steht die Weiterbildung der Kunst bis zu ihrem erhabenen Gipfelpunkt in Giotto im engsten Zusammenhang mit dem ganzen bisherigen Gange von der altchristlichen Zeit an.



Abb. 406. Ciborium zu Ferentino bei Rom. Nach Originalphotographie.

Desiderius von Monte Cassino hatte unter den byzantinischen Werkleuten auch Marmorarii kommen lassen, welche verstanden, das Opus sectile der Antike anzufertigen, das aus einem Mosaik kleiner Marmorstückchen besteht. In Sicilien, an der Westküste Unteritaliens, in Rom und in Ausläufern bis nach Toskana hinauf finden wir diese Technik im 12. und 13. Jahrhundert verbreitet; sie wird nicht nur zur Verzierung der Fußböden, sondern auch an Chorschranken, an den

untern Teilen der Wände, an Bischofsstühlen, Ambonen, Kanzeln, Osterleuchtern, Ciborien (Abb. 406) u. s. w. benutzt, und ihre Werke machen einen Hauptschmuck der Kirchen aus. Vielleicht ist diese Technik wenigstens in den Fußböden schon vor Desiderius in Italien in direkter Anknüpfung an die Antike heimisch gewesen.

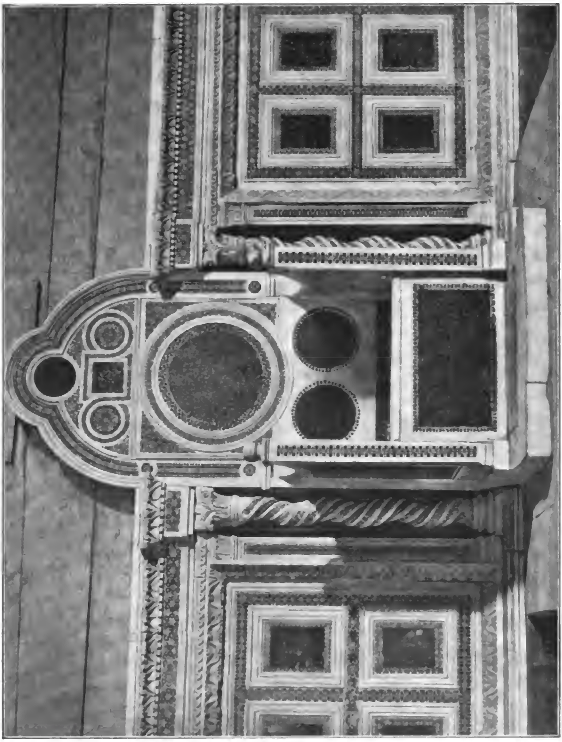


Abb. 407. Schranke und Bischofsstuhl in San Lorenzo fuori le mura in Rom. Nach Originalphotographie.

Daß sie in Byzanz schon früh geübt wurde, beweisen Wandverkleidungen in der Hagia Sophia.

In Sicilien (Palermo) und Unteritalien (Salerno, La Cava, Ravello, Scala, Sessa, Gaëta, Fondi, Terracina) sind farbige Glasstückchen mit verwertet, um eine glänzendere Farbenskala zu erzielen, auch sind hier die Muster besonders reich in der Zeichnung. Dagegen beschränken sich die Musivarbeiten Roms (Santa Balbina, San Cesareo, Santa

Maria in Araceli, San Saba, San Lorenzo f. l. M. [Abb. 407], Fragmente aus der abgebrochenen Kirche Sant' Apollinare vor Porta Salaria, im Besitz des Malers Villegas, und die spätern aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vor allem an Grabmälern) und der Umgegend (Cività Castellana, Alba Fucense, Anagni, Alatri, Ferentino, Corneto, Orvieto), welche hauptsächlich von der Familie der Cosmaten gefertigt wurden und daher Cosmatenarbeiten genannt werden, meist auf Marmorstückchen in wenigen Farben, hauptsächlich rot, weiß, schwarz, und nehmen für größere Flächen Serpentin (grün) und Porphyr (violett); nur für das Gold wird immer Glas angewendet. Auch ist die Zeichnung einfacher, oft von wahrhaft klassischer Schönheit und vereint sich mit der gehaltenen feinen Farbenwirkung und den vollendet gearbeiteten architektonischen Ziergliedern zu entzückenden Dekorationsstücken. Das antike Element, welches diese Arbeiten bewahren, ist neben den byzantinischen in der Mosaikkunst von größter Wichtigkeit für die weitere Entwickelung der Kunst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Die unteritalischen Kanzeln weisen meistens außer der Musivverzierung auch etwas plastischen Schmuck auf, ebenso wie die Osterleuchter (Capella Palatina, Capua, Sessa, Terracina, San Paolo vor Rom) plastisch verziert sind.


Abb. 408. Petrusstatue. Rom. St. Peter. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nach Originalphotographie.

Aber auch rein plastische Werke aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts scheinen uns in Rom erhalten zu sein. Die berühmte Petrusstatue in der Peterskirche (Abb. 408), welche bis vor kurzem als ein Werk altchristlicher Plastik angesprochen und neuerdings um 1300 angesetzt wurde, gehört wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an und ist mit den gleichzeitigen klassicistischen Werken in Oberitalien und mit den Arbeiten des Guido Bigarelli verwandt. Die Formen der Antike sind daran in eklektischer Weise und in lebloser Erstarrung wiederholt, während der Kopf naturalistisch bildnisartig wirkt wie an den Reliefsiguren des Ciboriums von Sant' Ambrogio zu Mailand. Wie an den meisten oberitalischen Werken der Zeit ist die Arbeit bis zum Kleinlichen sorgfältig, man beachte die zierliche Ausführung der Locken in Haupthaar und Bart. Das antike Vorbild für Haltung und Gewand ist eine Marmorstatue in den vatikanischen Grotten. Ob man bei der Petrusstatue einen Einfluß der oberitalischen Plastik, die ja durch Guido Bigarelli und seine Genossen schon bis Toskana vorgedrungen war, annehmen muß, ist zweifelhaft. Ein im Tiber gefundener marmorner männlicher Bildniskopf im Museum zu

Berlin (Abb. 409) zeigt ähnliche klassicistische Elemente und peinliche Arbeit. Auch im westlichen Unteritalien herrschte damals, wie wir gleich sehen werden, eine klassische Richtung. Jedenfalls aber hat die Petrusstatue viel mehr Verwandtschaft mit den oberitalischen Arbeiten jener Zeit als mit den unteritalischen. Wie Guido Bigarelli in dekorativen Arbeiten feines und lebendiges Gefühl offenbarte, in seinen plastischen Werken aber unerträglich steif ist, so stehen sich auch in Rom die schönen, frei empfundenen Arbeiten der Marmorarii und die steife Petrusstatue gegenüber.

Neben der antiken Strömung in Pisa und Rom scheint in **Unteritalien** der geniale Hohenstaufe **Kaiser Friedrich II.** auf Neubelebung der antiken Kunst hingewirkt zu haben, wovon Beispiele hauptsächlich in Campanien erhalten sind. Das edelste Denkmal sind die sogenannten Augustalen, Goldmünzen mit dem Kopf des Kaisers und einem Adler, die in Messina und Brindisi geprägt wurden. Dagegen ist in den beiden Büsten, welche die Bildnisse des Oberrichters Taddeo da Sessa und des Kanzlers Pietro delle Vigne darstellen sollen, im Museum zu Capua nur ein verwaschener Idealismus herausgekommen. Besser sind ein weiblicher Kolossalkopf ebenda, der für die Personifikation von Capua angesehen wird (Abb. 410), und die weibliche Büste über dem Aufgang zur Kanzel in Ravello; neben der Anlehnung an antike Typen offenbart sich bei beiden auch etwas Naturbeobächtung, namentlich in der sehr lebendigen Bildung des Mundes. Wie nasse Algen sind Haar und Bart des Pietro delle Vigne gebildet, und das haben auch andre Werke der unteritalischen Plastik, welche stark antikisieren, vor allem die Reliefs an den Kanzeln zu Sessa und zu Altamura, letzteres in Apulien.



Abb. 409. Männliches Bildnis aus Rom. Berlin. Museum. Nach Originalphotographie.

Die Kanzel in Altamura ist mit ihrer starken Benutzung antiker Vorbilder eine Ausnahme in **Apulien**. Wie die Architektur dieser Landschaft ist auch der dekorative Schmuck der dortigen Kirchen bis jetzt nicht genügend gewürdigt, und doch gehört er zum Schönsten, was die romanische Epoche geschaffen hat. Bis hierher erstrecken sich die Arbeiten der Marmorarii nicht, sondern die Verzierungen an den Bauten, Kanzeln, Ciborien, Bischofsstühlen u. s. w. sind plastisch, aber nur selten tritt Figürliches auf, das Ornamentale mit Berechnung auf malerische Wirkung ist durchaus herrschend.

Das Rankenwerk hat mit dem antiken Akanthus nichts mehr zu thun, die Blätter sind abgefallen und fast nur die Stengel übrig geblieben. In deren Zeichnung ist ein wundervoller, fester und kräftiger, doch auch zugleich zierlicher und schmuckreicher Stil erreicht, und ein nordisches Gefühl darin ist nicht zu verkennen (Architrav von der Kathedrale zu Benevent, Abb. 323). Wie Filigran liegt das Rankenwerk auf dem gleichmäßigen Reliefgrund auf, oft so eng zusammengedrängt, daß tiefe Schatten dazwischen entstehen, was die malerische Wirkung ungemein befördert. Das Schönste in dieser Art ist ein Fenster an der Apsisfassade des Domes zu Bari. Auch die wenigen architektonischen Einzelglieder der Antike, welche herübergenommen werden, wie Eierstab und Astragal, müssen sich eine Umgestaltung gefallen lassen, so daß sie kaum mehr wieder zu erkennen sind. Unerschöpflich war die Kunst in der Verwertung und Erfindung neuer Dekorationsformen: Kerbschnitt, Flechtornament, welche an die Arbeiten nach langobardischem Geschmack erinnern, antike Kassettierung u. a. spielen neben dem Stengelornament eine Rolle; die Formen andrer Stoffe werden in Stein nachgeahmt, namentlich Bronzearbeiten (Löwenköpfe und Buckel mit Verzierungen wie aus aufgelegtem Draht am Portal von San Niccolò zu Bari), alles um den Reichtum an Formen zu steigern; die Rose von der Kathedrale zu Troja (Abb. 411) enthält Gitterwerk und Geflochtenes; sie ist ein Beispiel dafür, welch herrliche Prachtstücke diese Dekorationskunst zu schaffen im stande war und welche reichen malerischen Wirkungen sie erzielte. Das starke Stilgefühl erprobt seine Kraft gern an Mischwesen aus Menschen- und Tierformen, die man durchaus organisch zu bilden versteht; eine tektonische Meisterleistung sind die Kämpfer in einer Galerie über dem rechten Seitenschiff des Domes zu Bitonto, die durch je zwei oder vier mit dem Rücken gegeneinander sitzende Tiere, Löwen, Sphinxe, Greife u. s. w., gebildet werden. Am Dom von Trani sind wie an dem von Modena alle Konsolen figürlich verziert, aber mit viel mehr tektonischem Gefühl. Wie stark der Hang zum Ornamentalen war, zeigt die häufige lineare Verzierung von Tierkörpern: man wollte nirgends naturalistisch sein, sondern alles mußte sich der Stilisierung unterwerfen. Allem Inhaltlichen, der Erzählung und Menschenschilderung, geht diese Plastik möglichst aus dem Wege. Wo menschliche Figuren vorkommen, treten sie als Träger einer Last auf (Bischofsstuhl von San Niccolò zu Bari), oder sie müssen sich, auch wenn Vorgänge dargestellt sind, einem gegebenen Raum oft mit Gewalt einordnen und zu einem Bestandteil des Ornaments werden, wie die alttestamentlichen Scenen an einem Pfosten des Portals vom Dom zu Trani. Die wenigen Beispiele selbständiger figürlicher Plastik, wie das Giebelfeld am Hauptportal und die Reliefs der jüngern Kanzel (1229) im Innern des Domes von Bitonto, offenbaren darin gänzliche Unfähigkeit. Angesichts dieses Charakters der apulischen Plastik wird es



Abb. 410. Weiblicher Kolossalkopf im Museum zu Capua. Nach Originalphotographie.

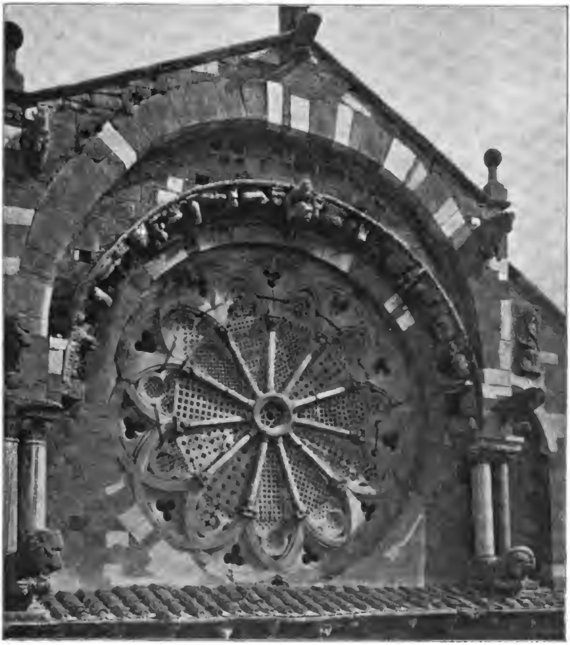


Abb. 411. Rose von der Kathedrale zu Troja in Unteritalien. Nach Originalphotographie.

nochmals ganz klar, daß Niccolò Pisano nicht aus diesen Gegenden stammen kann, wie man früher annahm, denn er stellt die Menschenschilderung und die Erzählung in erste Linie und steht damit in geradem Gegensatz zu dieser südlichen Landschaft. An das höhere Kunstprincip Niccolòs knüpft sich die weitere Entwickelung.

Schlußwort.

Tausend Jahre hatte, wenn wir von der Vorstufe der mykenischen Epoche absehen, das griechisch-römische Altertum gedauert, und abermals tausend Jahre war ein unmittelbarer Nachhall davon in der Kunst zu spüren. So verschieden die Kunstleistungen von der altchristlichen Zeit bis zu Ende der romanischen Epoche unter sich sein mögen, so gering zum Teil ihre künstlerische Bedeutung ist, immer haben wir während des ganzen Zeitraums das Gefühl, daß die Antike als große Erinnerung dahinter steht, von der man nicht wagt, den Blick ganz abzuwenden. Wie der Schatten eines gewaltigen Ahnherrn erscheint sie dem Nachlebenden, vergebens ringt dieser, durch die Zeitumstände behindert, ihm als seinem Vorbilde nahe zu kommen, und ist glücklich, wenn er ihm wenigstens eine kleine Äußerlichkeit ablauschen kann, die er für seine beste Errungenschaft hält. Wenn wir hier zum Schluß die nachwirkende Macht der Antike noch einmal im Zusammenhang verfolgen, soll damit nicht gesagt sein, daß sie das wesentlichste Element in dem tausendjährigen Reich der Kunst nach dem Auftreten Christi war — dazu steht das Inhaltliche viel zu sehr in erster Reihe —, aber doch hat sie einen Faktor abgegeben, welcher überall bestimmend oder bedingend eingriff.

Schon in den politischen Verhältnissen klingt das Altertum nach: bis zum Ende der romanischen Epoche bestand das römisch-deutsche Kaisertum, welches an das antike Cäsarenreich angeknüpft hatte; und auch die Idee von der Einheit der Christenheit unter päpstlicher Oberhoheit ist in ihrer Entstehung nicht unbeeinflußt gewesen von der Einheit des römischen Weltreichs.

Die altchristliche Kunst ist, wie wir gesehen haben, noch als antike Schöpfung zu betrachten, die byzantinische Kunst ist in direktem Übergang aus der antik-altchristlichen entstanden, die karolingische nimmt sie bewußt wieder auf; die romanische Kunst stellt sich der Vergangenheit zwar selbständiger gegenüber, aber doch ist ein geistiger Parallelismus zur Antike nicht zu verkennen, nur muß man immer die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit berücksichtigen und nicht fragen, was hat die Kunst erreicht, sondern was hat sie gewollt?

Wie in der Antike ist das Höchste, was man erstrebt, das Erhabene, aber selbst die geringste Leistung wird durch den Wunsch sich über die einfache Wirklichkeit zu erheben geadelt, so weit auch das thatsächlich Erreichte dahinter zurückbleibt. Das Natürliche allein wird nicht für Kunst gehalten: selbst da, wo der Künstler von dem Inhaltlichen ausgeht und energisch auf lebendigen Ausdruck abzielt, sucht er sich in der Form fast immer an Vorbilder anzulehnen. Wären die Künstler nur andauernd auch in der Form naiv verfahren, wie sie es wenigstens auf germanischer Erde im Inhalt so oft thaten, sie hätten dann eine ganz andre Kunstblüte hervorbringen können! Aber selbst der Germane steht viel zu

sehr unter dem Bann des großen Schattens der Antike, die Last der Tradition, das erdrückende Gewicht der Autorität hinderte auch ihn sich ganz frei zu bewegen. Und doch hat die Kunst auch wieder das Beste, was sie in rein künstlerischem Sinne besaß, aus der Antike abgezogen: das starke Gefühl für Stil. Waren auch das Können und die Erkenntnis künstlerischen Wesens oft so gering, daß von eigentlichem Stilisieren nicht die Rede ist, so können wir doch fast immer ein dunkles Bewußtsein davon hindurchfühlen. In andern Fällen übersehen wir bei der Sicherheit des Stilgefühls sehr oft die mangelhafte Kunstform, z. B. bei den Mosaiken, nehmen das Unnatürliche gutwillig als Übernatürliches hin und werden ästhetisch befriedigt. Die Einsicht, welche für die nordische Wand- und Deckenmalerei einen Teppichstil bestimmte, ist wahrhaft antik. Nur mit der Antike kann die vielgestaltige Schöpferkraft des Stilgefühls in der romanischen Epoche verglichen werden. Die schönsten Kunstwerke sind, wenn man von den vereinzelten Meisterleistungen der deutschen Plastik absieht, diejenigen, in welchen das Formale der Natur der Sache nach im Vordergrund steht oder nur allein auftreten kann. Davon zeugen die vollendete Schönheit der Architektur, der erstaunliche Reichtum an Einzelgliedern, die unübertreffliche Sicherheit der plastischen und malerischen Ornamentik, welche sich niemals verleiten ließ, naturalistische Elemente aufzunehmen, die harmonische Pracht der Goldschmiedearbeiten, des Emails, des Marmormosaiks, die erfinderische Kraft in der organischen Gestaltung phantastischer Lebewesen, welche sich unmittelbar neben ähnliche antike Bildungen stellen können, die heraldische Erfassung wirklicher Geschöpfe und andres. Dieselben Künstler, welche die herrlichsten dekorativen Werke hervorbringen, sind im Figürlichen oft äußerst ungeschickt; in erstern aber scheint ihre bildende Kraft mit der Sprödigkeit des Materials noch zu wachsen. Als einmal in dem gesamten Zeitraum nach der altchristlichen Epoche eine figürliche Kunst vollendete Leistungen aufzuweisen hat, die deutsche Plastik zu Ende der romanischen Periode, da werden wir wieder an die Antike gemahnt. Nicht ist darin die antike Form nachgeahmt worden, vielmehr hat die Kunst diese Entwickelung zur Größe nur nehmen können, weil sie dem Altertum ganz frei gegenüber stand, aber ihre Werke sind, wie wir gesehen haben, der Antike parallel.

Trotzdem alle Künste zusammen arbeiteten, sind Bildnerei und Malerei der Architektur gegenüber doch auch wieder selbständig wie in der Antike. Wie im Altertum ruht die Kunst im Irdischen, so weit sie sich auch gedanklich darüber erhebt: eine romanische Kirche steht ebenso fest und sicher auf der wohlgegründeten Erde wie ein antiker Tempel. Die Kunst sucht nicht, wie später die Gotik, alles in Geist zu verflüchtigen, sondern läßt auch dem Stoff sein Recht zu teil werden.

Außer im Inhaltlichen bestand während des Zeitraums, welchen das vorliegende Buch behandelt, keine grundsätzliche Verschiedenheit der Kunst, so weit auch die Form der christlichen Kunst der antiken unterlegen sein mag. Vielmehr erhob sich gerade zum Schluß die antike Strömung noch einmal besonders stark, um dann, wenigstens nördlich der Alpen, in der Gotik einem ganz entgegengesetzten Princip, welches zum erstenmal die antike Tradition unterbrach, den Platz zu räumen.

Register.

M.

N.

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.